

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 15.01.21

Realismen

(_litterær_praksis, _kunstretning) Realistiske verk ønsker å framvise en spesiell autentisitet, blant annet ved referanser til den virkelige verden utenfor fiksjonen (personer i samtida, hendelser, gjenstander, presis geografi osv.). Realisme er en framstillingsmetode, en kunstnerisk strategi, og har blitt oppfattet som “trans-historisk”, dvs. en måte å skrive/skildre på som er uavhengig av tidsperioder og litterære strømninger (Chevrel 1997 s. 49).

Realistiske tekster består av “verisimilar representations concerning plausible characters set in a believable social context” (Stam 1992 s. 129). Denne litteraturen og kunsten er aktuell (eller var det i sin samtid), utadvendt og problemorientert. Realismens forfattere vektlegger “individual character, precise contexts and particular detail.” (Warner 1987 s. 76)

“For realismen er i bunn og grunn teksten kun en oversettelse av, et uttrykk for eller en refleksjon av noe som hører til *utenfor teksten*” (Jean Ricardou i Ouellet 1972 s. 124). Forfatterne skildrer konkrete miljøer, konkrete hverdagshandlinger og detaljer på en presis måte, som om den skjønnlitterære teksten var en rapport om virkeligheten.

Teksten og det fiktive skal i realismens poetikk overlape mye med det utenomtekstlige og reelle. Litteraturens referanse er det reelle. Realistene legger vekt på miljøskildringer og på ting som omgir personene, ofte med mange konkrete detaljer. Det er detaljene som er det mest karakteristiske for den realistiske skrivestilen, hevder en litteraturforsker (Tieghem 1990 s. 216). Tingene belyser eller karakteriserer menneskene som bruker og eier dem. Det er et årsak-virkningsforhold mellom individene og deres omverden. Det som skjer i tekstene, skal imitere virkeligheten (mimesis-prinsippet) og være noe som kunne ha skjedd (høy grad av sannsynlighet). I utgangspunktet handler realistiske tekster om dagliglivet, hverdagen, det alminnelige, det gjennomsnittlige, men her finnes det mange unntak. Leserne skal kunne gjenkjenne det som beskrives. Det er en grunnleggende premiss at virkeligheten kan nås gjennom språket, at verden kan framstilles “slik den er” i tekster. De litterære tekstene skal baseres på observasjoner, og for leserne i prinsippet framstå som en kombinasjon av stenografi av personenes språk og fotografier av verden (Tieghem 1990 s. 220).

Realistiske forfattere mener – i større eller mindre grad – at “art may truthfully mirror other worlds [with an] innocent eye assumed by mimetic theories of the transparency or representation [...] presuppositions buried in our Platonic or Aristotelian concepts of literature as the reflection and imitation of reality” (Margaret A. Rose sitert fra Dousteysier-Khoze 2000 s. 56). “The rhetoric of the real (realism) rendered as invisible or transparent as possible the discursive, textual nature of language practices.” (Tuman 1992 s. 162)

Innen realismens skrivestrategier er språket sekundært i forhold til den virkeligheten som beskrives, og hendelsene gjengis vanligvis kronologisk og i fortidsform som om de virkelig hadde funnet sted. Det veksles mellom gjenfortelling og scener, og fortelleren henleder ikke oppmerksomheten på seg selv. Fortelleren er altså i prinsippet umerkelig i den fiktive verdenen, samtidig som fortelleren kan observere overalt og til enhver tid. En allvitende forteller bidrar til troverdighet, for en persons handling er mer troverdig hvis leseren kan vite hvilken tanke i personens hode som fører til handlingen (Vincent Jouve i <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2011-v39-n1-pr1451/014273ar/>; lesedato 27.04.20).

Franskmannen Louis Daguerre gjorde fra midten av 1800-tallet fotografiet til et kjent medium for borgerskapet i Europa. Fotokunsten bidro til “the increasing advocacy of realism, of depicting ordinary experience plausibly, of keeping ‘vividly true to daguerrotype-like studies of life’, as one magazine editor put it in 1858. (The excitement resulting from the invention of photography was still very strong then, and no doubt partly explains the increasing prestige of realism in art.)” (Reid 1977 s. 26)

Realisme har blitt kalt “avfiksjonisering av litteratur” (Glaser og Luserke 1996 s. 172), dvs. at den nærmer seg den reelle virkeligheten. Realismen innebar en “likvidering av romantikken” (Lalou 1947 s. 1-2). Realistiske 1800-talls-romaners intrige er oppbygd slik at den må forstås som en del av et samfunn med reelle hendelser, som romanhendelsene reflekterer, og romanens tid er et utsnitt av den historiske tid, datoer i romanen er reelle datoer, slik at “å lese det reelle og lese fiksjonen er samme handling” (Tadié 1994 s. 90). Det samtidige samfunnets hverdagshendelser skildres på bakgrunn av reell historisk utvikling (Auerbach 1988 s. 480).

Realistisk litteratur har blitt karakterisert som det motsatte av religiøs, allegorisk og romantisk-idealiserende litteratur (Henckmann og Lotter 1992 s. 198). Sannhet og erkjennelse av den virkelige verden er viktigere enn skjønnhet. Den realistiske litteraturen skal gi en objektiv virkelighetsframstilling, dvs. uten vektlegging av forfatteren eller fortelleren som tilrettelegger, “konstruktør” eller fortolker av virkelighetsframstillingen. Men den realistiske skrivemåten har blitt kritisert for å ville uttrykke det som allerede finnes i virkeligheten, og at dette er en umulig oppgave (Ricardou 1967 s. 25). Verkene framstiller alltid en *tolket* virkelighet (Nøjgaard 1993 s. 102). Teksten er alltid skapende, men realismen som skrivemåte

inngår en slags “mimetic pact” (eller “realist pact”) med leseren der “what is represented becomes the very world of the reader” (Baguley 1990 s. 49). Den franske forfatteren Guy de Maupassant skrev i forordet til romanen *Pierre og Jean* (1888) at “realisten, hvis han er en kunstner, prøver ikke å vise oss det banale fotografiet av livet, men å gi oss en mer fullstendig visjon av livet, mer gripende, mer overbevisende enn livet selv” (sitert fra Lalou 1947 s. 58).

“Realisme er et begrep som fortsatt helst forbindes med 1800-tallets litterære storhetstid, og spesielt med verkene som ble skrevet i det moderne gjennombrudds ånd. Den reserverte holdningen overfor bruken av realisme, skyldes først og fremst at begrepet lenge er blitt assosiert med en verdikonservativ, borgerlig og absolutistisk holdning. Samtidig kan det være problematisk å anvende begrepet på grunn av dens kaleidoskopiske karakter. [...] Realistisk litteratur står i et positivt forhold til virkeligheten eller verden, men ettersom virkeligheten eller synet på virkeligheten stadig forandres, og ettersom språket som virkeligheten beskrives med stadig forandres, er også realisme selv svært omskiftelig. En kan si at enhver tid har sin egen realisme. Omskifteligheten er både realismens styrke og dens svakhet, den er en premisse for at realisme er realistisk, men gjør det samtidig vanskelig å fange begrepet i en tydelig definisjon.” (Suze van der Poll i http://sofngrandforks.org/bibliotek/medlemskap/Melissa%20Gjellstad/Melissa%20Gjellstad_thesis.pdf; lesedato 28.04.17)

Den “klassiske” realismen veksler mellom beskrivelser av interiører, bygninger, landskap osv. og fortelling om personers handlinger (Tadié 1994 s. 77). Verket gir mening til menneskers følelser og begjær, oppførsel, ord, sosiale relasjoner, omgang med gjenstander, deres tilhørighet i den materielle og politiske verden. Den historiske situasjonen som handlingen foregår i, danner både et bakteppe og gir seg konkrete utslag i hvordan menneskene tenker og handler, i deres håp og frykt, forventninger og bitterhet, i hva de kan forstå og ikke forstå (Béatrice Slama i Cogny 1975 s. 106-107).

“In fictional genres, ‘realism’ seeks to encourage us to treat that which is missing as ‘going without saying’ rather than as ‘conspicuous by its absence’.” (Chandler 2002 s. 134)

“Realism in literature is normally understood as the expression of a belief in a commonly experienced phenomenological world. In a realist fiction, a variety of points of view may be expressed, but as part of a controlled pluralism where no single voice is allowed to challenge the authority of omniscience recognised as the voice of commonsense or of the authority of omniscience recognised as the voice of commonsense or of the ‘sensus communis’. What seems to follow from this presupposition is that the language of Realism must therefore appear ‘transparent’, a window onto a reality it simply reflects. Contradictory voices must be suppressed or found accomodation within the greater whole. The conventionality of narrative must be disguised so that the *projected* world appears to be a *reflected* world, an

extension of the commonly experienced world outside the text. Language here functions simply as a medium through which reality can be transcribed and re-presented in aesthetic form, and reality, even if only apprehensible in the deep structures of the world, transcends any verbal formulation of it. [...] Realism is the logical expression of this ideology. It is therefore founded on the necessity for suppression of its own linguistic conventionality. The real must not be experienced as a rhetorical effect, but as a pre-existing condition which can be faithfully transcribed through language.” (Waugh 1992 s. 57-58)

Realisme innebærer mimetisk (etterlignende) representasjon av virkelighet, dvs. skrevet med “representational novelistic realism” (Tauchert 2005 s. 23) – uten at innholdet tolkes eller forskjønnes, snarere avdekkes og vises (men skrivestilen kan være estetisk elegant). Den greske maleren Zeuxis skal ifølge romeren Plinius den eldre ha malt druer så ekte at fugler forsøkte å spise av dem. I prinsippet er realistisk litteratur trofast mot virkeligheten og prøver å gjenskape den (Sayre 2011 s. 155). Slik er teorien/idealet, men realisme bør etter manges mening heller oppfattes som en skrivemåte og en kode, ikke som objektiv gjengivelse av verden i skrift. Virkeligheten – det reelle – kan framstilles på ekstremt forskjellige måter, avhengig av historisk periode og det samfunnet som litteraturen blir til i (Sayre 2011 s. 166). Realisme har også blitt oppfattet som en “modus” som følger hele kunstens historie fra de eldste tider, og 1800-tallets realisme er bare én versjon av denne modusen (Sayre 2011 s. 157).

“Det finnes dusinvis, om ikke hundrevis av realismer, av forskjellige slag, med forskjellige mentaliteter, forskjellige teknikker.” (Tadié 1987 s. 51) Den tyske litteraturforskeren Erich Auerbach skiller mellom upolitisk “hyggelig-borgerlig realisme” og “idealistisk-politisk realisme” (Auerbach 1988 s. 407). Den første kategorien kan f.eks. være underholdende kioskromaner. Innen den sistnevnte er alle menneskers likeverd og deres rettigheter i det borgerlige samfunn sentralt. Auerbach hevder dessuten at “den alvorlige, moderne realismen” framstiller mennesker som innvevd i den konkrete og alltid foranderlige veven av politiske, sosiale og økonomiske samfunnsfaktorer (1988 s. 431).

“How can we choose amongst the manifold notions of realism in literary scholarship one, some or any of the following alternatives: a faithful representation of the real world, a study of contemporary mores, a mirror of reality, a rejection of romanticism and fantasy, a break with previous conventions, a set of mimetic textual strategies, the art of illusion, the art that dispels illusion, referential discourse, ironical discourse, mythical forms in a context of plausibility, a movement succeeding romanticism, a constant of Western literature since Homer, and so on. [...] a useful, fundamental distinction might be made for our purposes between realism as (1) a *mode*, that is as a set of linguistic practices conducive to the plausible representation of reality, a fictional mode which, however dominant in much of the literature of the nineteenth century, remains transhistorical and transgeneric; and as (2) a (historical) *genre*, rendered, of course, with the

techniques of the realistic ‘mode’, with its specific content – roughly speaking, the deceptions of the sensitive (‘problematic’) individual is a given contemporary social milieu – and with its own periodisation – more roughly still, for the French context, from Balzac to Flaubert. Now, in the first sense of the term, it is important to emphasise that ‘realism’ is an essential and permanent feature of several narrative genres, indeed of all genres which require for their particular effects that the reader be engaged in the mimetic illusion.” (Baguley 1990 s. 47-48)

Den franske 1800-tallsforfatteren Stendhal skrev at “a novel is a mirror carried along a high road. At one moment it reflects to your vision the azure skies, at another the mire of the puddles at your feet. And the man who carries this mirror in his pack will be accused by you of being immoral! His mirror shews the mire, and you blame the mirror! Rather blame that high road upon which the puddle lies, still more the inspector of roads who allows the water to gather and the puddle to form.” (<http://www.goodreads.com/quotes/333357-ah-sir-a-novel-is-a-mirror-carried-along-a>; lesedato 03.07.15) Parolen var at sannhet ikke kan være umoralsk. Den tyske litteraturforskeren Erich Auerbach har utpekt Stendhal og Honoré de Balzac til skaperne av den moderne realismen (Auerbach 1988 s. 437).

Betegnelsen “realisme” skal ha blitt brukt for første gang om litteratur av den tyske dikteren Friedrich Schiller på slutten av 1700-tallet (Sayre 2011 s. 153). På 1820-tallet ble ordet “realisme” brukt i Frankrike om imitasjon av selve virkeligheten. Termen ble av noen kritikere brukt nærmest som et skjellsord, bl.a. om den franske maleren Gustave Courbets bilder (f.eks. *Steinhuggerne*, 1849). Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* (1857) ble oppfattet som en litterær parallell til Courbets stil. Men realismen som skriveprinsipp slår tydelig igjennom allerede på 1700-tallet, med romaner av blant andre Daniel Defoe og Samuel Richardson. Den franske litteraturforskeren Françoise Bargaulet har brukt uttrykket “den realistiske revolusjonen” om romanen på 1700-tallet (sitert fra Ferrand 1997 s. 90). Den marxistiske litteraturforskeren Ralph Fox oppfattet 1700-tallet som realismens gullalder, mens 1800-tallet viste en tilbakegang. Forskeren Raymond Williams mente derimot at 1700-tallet viste en primitiv fase av realisme, mens 1800-tallet var høydepunktet, før nedgangen på 1900-tallet (Sayre 2011 s. 156-157).

Mange europeiske land var på 1800-tallet preget av sterk industriell vekst, kapitalopphopping hos nyrike, stor fattigdom blant arbeiderklassen og småbønder, utbygging av infrastruktur og kommunikasjonsnett, kraftig befolkningsøkning i byene, og imperialisme og kolonialisme. Realismen på 1800-tallet viser hvordan livet arter seg i et slikt samfunn, i et økonomisk, sosialt og politisk landskap preget av hurtig forandring og store sosiale forskjeller.

I realismens tekster skildres ofte hverdagslige hendelser fra lave sosiale sjikt i samfunnet, og hendelsene foregår i et bestemt samfunn i en bestemt historisk periode (Auerbach 1988 s. 452). Realismen er “concerned with the actual: social conditions, ordinary people, the common chances of life” (Beer 1970 s. 69).

Forfattere i Elfenbenskysten, blant andre Bernhard Dadié, brukte på 1950-tallet og senere realisme som skrivestrategi for å insistere på sannheten i det som bøkene deres handlet om, som et “motbevis” usannhetene om Elfenbenskysten og rasismen hos hvite forfattere (Dehon 2014 s. 57).

Véronique Tadjo fra Elfenbenskysten begynner romanen *Langt fra min far* (2010) med å si at mange av detaljene stammer fra hennes eget liv, men at noe har blitt endret uten å miste sin sannhetsverdi. Mange afrikanske forfattere begynner sine romaner med å erklære at det fortalte er “sant, opplevd” for å markere autoritet overfor leserne (Dehon 2014 s. 300-301).

“You know that my novels are not sensational. In *Rachel Ray* [1863] I have attempted to confine myself absolutely to the commonest details of commonplace life among ordinary people allowing myself no incident that would be even remarkable in everyday life.” (den engelske forfatteren Anthony Trollope; her sitert fra Beer 1970 s. 68)

Realisme er en skrivemåte og en holdning eller norm hos forfatteren (eventuelt maleren, billedhuggeren osv.). Samtidig blir realismen ofte brukt som en periodebetegnelse for en del av litteraturen på 1800-tallet. Realistene i perioden ca. 1850-80 ville avsløre usannhet, hykleri, svindel, moralsk falskhet og økonomisk og sosial urettferdighet. De ville avsløre det skjulte og undergrunnliggende. Teksten er en realistisk overflate over et moralsk budskap. “Den realistiske romanforfatter er en som gjennom sine løgner lykkes i å avsløre den reelle verden.” (Louis Aragon sitert fra Saouli 2015 s. 5). Forfatterne brukte litteraturen til å komme med (indirekte) anklager. Under en “objektiv”, kjølig beskrivelse av mennesker og samfunn banket et varmt forfatterhjerte. Bøkene skulle være så realistiske at leseren kunne se det samfunnet hun leste om ved å gå ut av huset. Litterære tekster skulle basere seg på observasjon og dokumentasjon og være skrevet på tilnærmet hverdagsspråk. Tekstene skulle gjenspeile livet; derfor var ikke løse tråder i handlingen forbudt. Forfatterne diktet ofte opp scener der personenes meninger kommer fram gjennom deres samtaler, dvs. sosiale scener der personlige synspunkter brytes med hverandre uten fortellerkommentarer.

“En gang var det romankunsten som skulle vise oss verden. “En roman er et speil som bæres langs en allfarvei”, skrev den franske 1800-tallsforfatteren Stendhal. Her i Norden så både Camilla Collett og den epokegjørende kritikeren Georg Brandes, på hvert sitt vis, den realistiske romanen som en avsløringens og kampens arena. For dem, som for Stendhal, skulle speilet “snart reflektere det himmelens blå, snart dritten i gjørmehullene på veien”. Og til dem som angrep forfatterne for deres virkelighetsbeskrivelser, ville de også svare: “Speilet viser dritten, og De angriper speilet!” [...] Stendhals bilde av speilet i veikanten, kan lyde naivt hvis vi ikke tar med i betraktning at det finnes et menneske som holder det. [...] Etter det tidlige 1900-tallets modernisme lå Stendhals speil igjen i den litterære grøften.” (Bernhard Ellefsen i *Morgenbladet* 23. mars–5. april 2018 s. 50-51)

Stendhal prøvde via en stiltone som virker romantisk, å gi en “objektiv” og presis skildring av virkeligheten. For å nå dette målet mens han skrev romanen *Kartusianerklosteret i Parma* (utgitt i 1839), leste han regelmessig i en lovbok (Ligny og Rousselot 2016 s. 92).

Den tyske dramatiker Bertold Brecht hevdet at en ikke kan bruke det samme speilet, dvs. samme kunstneriske form, for å speile ulike historiske perioder, fordi en form som passet for fortiden ikke egner seg for nåtiden (gjengitt fra Masiello 2012 s. 63).

“Romanens form nærmer seg dramaets, replikkmengden vokser, leseren får oppleve personene i handling ikke bare i avgjørende og skjebnesvangre øyeblikk, men også i hverdagslaget. Dette siste er igjen en følge av at den direkte personkarakteristikk forsvinner. Personene er ikke lenger statiske, de forandrer seg i handlingens løp, og det kan ikke på forhånd opplyses hvorvidt de er gode, edle, dristige osv. Fortelleren vet det tilsynelatende ikke selv, og han er i prinsippet ikke villig til å uttale moralske dommer. Det blir leserens egen sak å finne ut hvordan personene “er”. Og rett nok har realistene og naturalistene i behandlingen av replikk og tanke fått et middel til personkarakterisering som forgjengerne ikke hadde [...], men likevel må personene eksponeres i handling mest mulig for at leseren skal få materiale å arbeide med. Johan Fjord Jensen kaller dette for den “dramatiske romanform” [...] Forfatteren stiller seg som oppgave å levere psykologisk analyse, og til det trenger han plass – og dette får den konsekvens for strukturen at persongalleriet må skjæres ned. De gamle romaners til tider nesten uoverskuelige intrigefloke forsvinner. Handlingen flakker ikke lenger fra sted til sted, båret fram av et mylder av bifigurer, men konsentreres omkring en eller – oftere – noen få personer, i ett eller noen få miljøer. På samme måte konsentreres tiden. Den egentlige handling i 80-årenes roman utspilles som regel i løpet av et ganske kort tidsrom, der en krise bringes til klimaks, – igjen en likhet med dramaet.” (Dahl 1975 s. 76-77)

“Framover mot “det moderne gjennombrudd” – med det stadig sterkere krav om virkelighetstroskap i litteraturen – utvikler replikkteknikken seg så å si fra år til år. [...] romanens form (i de siste årtiene av det 19. årh.) nærmer seg dramaets. Replikkmengden vokser fordi forfatterne mer enn før trenger talen som virkemiddel i personkarakteristikken. Når personene ikke skal kommenteres av en allvitende forteller, må leseren få materiale til å bedømme dem selv – han må få se dem i handling, og tale er en meget karakteriserende form for handling. Kravet til replikkrealisme får naturligvis først og fremst følger for den direkte tale i og for seg: Replikkene blir kortere, parataksen dominerer, kravet til korrekt setnings- og periodebygning faller bort, talen blir gjort mer lydtro ved interjeksjoner som “hm”, “um”, “æh” osv.” (Dahl 1975 s. 103) Noen forfattere bruker en spesiell gjengivelsesmåte av personers tale, en “form for realisme, en syntaktisk-typografisk effekt som kan kalles skilletegn-realisme og som er ment å skulle

registrere talens pauser, nøling, avbrudd og usammenhengende periodebygning – sammen med gester og mimikk” (Dahl 1975 s. 102).

Willy Dahl har karakterisert “den realistiske diktningens holdning til fortelleren: Han er avsatt som autoritet, han skal forsvinne bak sitt stoff.” (1975 s. 127)

““Dobbelperspektiv”-teknikken er den vanligste i norske realistiske romaner. Det at fortelleren på en gang er både utenfor og inne i en figur, gir en høy grad av smidighet i framstillingen.” (Dahl 1975 s. 141) “Kristian Elsters *Tora Trondal* [1879] kan med en viss rett kalles den første gjennomført realistiske norske roman: Fortelleren holder sin person diskret i bakgrunnen, og synsvinkelen skifter mellom de fire hovedpersonene med tydelig personkarakteriserende hensikt.” (Dahl 1975 s. 128)

I den britiske forfatteren George Eliots roman *Adam Bede* (1859) sier fortelleren: “I might refashion life and character entirely after my own liking; I might select the most unexceptionable type of clergyman and put my own admirable opinions into his mouth on all occasions. But it happens, on the contrary, that my strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective, the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box, narrating my experience on oath. [...] Examine your words well, and you will find that even when you have no motive to be false, it is a very hard thing to say the exact truth, even about your own immediate feelings – much harder than to say something fine about them which is NOT the exact truth.” (kap. 17; her hentet fra <http://www.gutenberg.org/files/507/507-h/507-h.htm>; lesedato 29.09.14)

Litteraturprofessoren Catherine Belseys begrep “classic realism” brukes om det som er “still the dominant popular mode in literature, film, and television drama [...] the form, like the capitalist mode of production with which it is historically coincident, has shown remarkable resiliency.” (<http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0254.html>; lesedato 22.05.13) Belsey hevder at den klassiske realismen har tre sentrale kjennetegn: illusjon, lukning (“closure”) og et hierarki av diskurser som gjør det mulig å etablere “fortellingens sannhet”. Historiene har dessuten vanligvis en lineær kronologi som peker mot en slutt. “Victorian realist novels often present the development of one character, [...] from childhood to death. [...] Closure. Plots are based around several problems or crises that are set in motion across the narrative (these are generally based around contemporary social issues). The closing section of the text sees all of these resolved one way or another, to the reader’s satisfaction.” (<http://www.scribd.com/doc/18666937/The-Rise-Of-Realism>; lesedato 22.05.13)

“Gregory L. Lucente identifies the literary symptom of ‘the rise of competitive capitalism’ in the realist narrative phenomenon of ‘solitary, apparently self-

sufficient individuals'. Realism as a narrative project leads both to 'self-consciousness and to self-doubt, instilling in realistic narrative the epistemological disturbance of irony'. Anthony Easthope has argued that English realism is an expression of a particular relationship to reality as cohered in the idiom of English empiricism, which constructs the object of reality in the same terms that it constructs a knowing subject: "The priority of reality (over language, over reason) is constituted on the basis of the everyday world of common sense as perceived by the empirical individual, who, in the act of indicating a given reality ... reciprocally defines his or her own givenness." [...] This discourse can be identified by the following tendencies, which also characterise English narrative realism:

1. The object is assumed to exist in a reality which is supposedly pre-given. All you have to do is observe reality 'objectively', that is, without pre-judgement or self-deception, and reality will yield knowledge of itself (the English seem to be obsessed with reality.)

2. The means of representation by which the object is represented to the subject is presumed not to interfere – or to intervene only minimally – with the subject's access to reality. In principle, discourse is transparent so that the only problem for knowledge is, as it were, to go and look and see what things are *there*.

3. In an epistemological scenario, subject and object always correspond to each other. If, according to the empiricist conception, reality is thought of as simply autonomous, given, then reciprocally the English subject is envisaged not as the effect of a process of construction but as always already merely *there* as the subject of or for knowledge/experience. (A specially English version of morality inheres in this structure of subject, object, and knowledge.)

[...] Nineteenth-century narrative realism follows on from the trajectory of that 'particularised epistemological perspective' of eighteenth-century British empirical philosophy." (Tauchert 2005 s. 10 og 12)

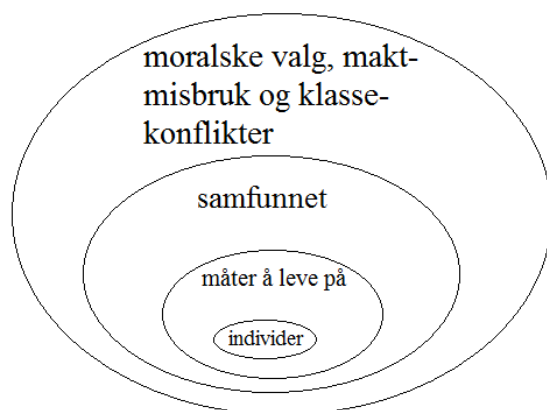
Karl Marx skrev i 1857 at det kapitalistiske samfunnet hadde kommet til et stadium der alle mytologiske forklaringer av naturen forsvinner, og at kunstnere heretter måtte klare seg uten mytologiske forklaringer (gjengitt etter Macherey 1990 s. 92). Noen forfattere lot med vilje sine bøker framstå som en blanding av roman, journalistisk reportasje og selvopplevd vitnesbyrd (Boltanski 2013 s. 258). Dette gjelder f.eks. flere av amerikaneren Jack Londons bøker.

Romanene, novellene og skuespillerne (dette var foretrukne fiksjonssjangrer for realistene) handler om mennesket i samfunnet, som sosialt, moralsk og psykologisk vesen. Mennesket framstilles gjennom å vise sosialt fellesskap hos en gruppe personer, ofte fra borgerskapet (årene 1789-1914 var borgerskapets "glanstid" i Europa, og de aller fleste forfatterne tilhørte borgerskapet). Realismen har blitt oppfattet som det voksende og stadig økonomisk og politisk sterkere borgerskapets

litterære skrivemåte (Sayre 2011 s. 171). Men denne litteraturen angriper ofte individer innen borgerskapet for deres selvtilfredshet, løgnaktighet, feighet, oppblåsthet og samvittighetsløshet (Auerbach 1988 s. 467-468).

Vanlige temaer hos 1800-tallets realister er motsetninger mellom sosio-økonomiske klasser. Verkene viser hvordan personer formes av sosiale institusjoner og tradisjoner. Verkene viser motsigelsene, de indre spenningene og konfliktene i det borgerlig-kapitalistiske samfunnet. Maktmisbruk, undertrykkelse og urettferdighet kritiseres uten at forfatteren løfter pekefingeren i teksten. Skildringene fungerer som kritikk gjennom at de viser oss det urettferdige og falske. Bekvem forstillelse framstilles negativt. Noen fiktive personer i tekstene fungerer som ideal og forbilder. Det gode har gro-muligheter; samfunnet kan reformeres hvis viljen til endring er til stede.

Realistene søker det typiske (de skildrer ofte typer mer enn unike individer) slik at personene blir representanter for grupper og klasser. Individene er i sentrum av handlingen, men er likevel ikke viktigst (derfor liten skrift innerst i figuren nedenfor). Vi forfølge dem i deres liv, ser deres hverdag i arbeid og fritid (deres måter å leve på innen ulike samfunnsklasser og grupper). Forfatterne er opptatt av hvordan det konfliktfulle sosiale samlivet mellom individer og klasser utgjør et samfunn som kan bli bedre og mer rettferdig. Overordnet er temaene i tekstene menneskets moralske valg, dets muligheter til både å forbedre sitt eget liv og skape et bedre samfunn.



Samfunnet og fellesskapet er i all sin kompleksitet og motsetningsfullhet en styrende kraft for det enkelte menneske – også når dette mennesket ikke erkjenner denne sammenhengen eller vil flykte fra den. Enkeltindividers konflikter er innvevd i sosial konflikter. Hos forfattere som Balzac og Tolstoj inngår personenes tanker, følelser og handlinger infiltrert i det sosiale samspillet med andre mennesker. Individene inngår i sine omgivelser og både påvirkes av og påvirker dem (gjensidig, kausalt samspill).

Tolstoj “utfordret hvert individ til å frigjøre seg fra sitt eget samfunns kompromitterende lenker og oppnå moralsk frihet – ikke for dets egen skyld, men slik at individene skulle bli en innflytelsesrik kraft til å forbedre samfunnet.” (Kjetsaa 1977 s. 81)

Forfatterne er bevisst at de lever i en tid der store framskritt er mulig. Teknologiske og økonomiske framskritt er likevel ikke nok. Det kreves moralske og sosiale framskritt. Forfatteren klarer vanligvis ikke å løsrive seg fra sin borgerlige klassetilhørighet og ideologi (Michel Zérafra i *Roman og samfunn*, 1971; her sitert fra Cogne 1975 s. 105).

Litteratur og annen kunst skal gjengi virkeligheten usminket, også fattigfolks harde kår. Skildringene av livets skyggesider og sosial urettferdighet skal skape et ønske hos leserne om å hjelpe mennesker i nød og gjøre samfunnet mer rettferdig. Framstillingen er “for sann til å være god (eller vakker)”. Det finnes mange grader av realisme og koblinger mellom det realistiske og det urealistiske. At en norsk hjelpepleier blir gift med en amerikansk filmstjerne-millionær er “urealistisk” eller usannsynlig, men i en roman kan hvordan de to møtes og hva slags liv de lever, skildres realistisk. “[A]n otherwordly setup of a science fiction story can be completely socially convincing but not realistic in the conventional sense of the word.” (Lisa Zunshine i <http://www.lisazunshine.net/>; lesedato 06.04.16) “It depends who decides what reality is.” (Jane Spencer sitert fra Tauchert 2005 s. 24)

At en utlending ikke kan språket perfekt, at en person stammer, at en annen person forsnakker seg, og at dette kommer fram i replikkene i en tekst, har blitt kalt “replikk-realisme” (Bech 1995 s. 80). I Hollywood-filmer der det opptrer utlendinger, f.eks. en bulgarer eller en argentiner, snakker disse utlendingene vanligvis et fullt forståelig engelsk. Dette er ikke alltid realistisk, og bør på en eller annen måte få en forklaring i filmen for ikke å bryte den realistiske illusjonen (Brisset 2012 s. 196-197).

Det som en gang ble oppfattet som realistisk, kan i en senere periode virke urealistisk (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 99-100). Konvensjonene for hva som fungerer realistisk endrer seg. Og hva publikum vurderer som realistisk eller urealistisk i en film, avhenger mye av hva tidligere filmer innen samme sjanger har vist (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 102). Når noe har blitt vist ofte innen samme filmsjanger, blir det ansett som realistisk i senere filmer. Det sannsynlige er altså et stykke på vei en effekt av en samling tidligere verk, en sjanger-effekt. For hver sjanger kan det analyseres fram hva som kan regnes som sannsynlig at finner sted (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 105).

“The most ‘realistic’ science fiction always involves elements of fantasy, just as the wildest imaginings usually seek to establish some sense of realism or believability in their own terms.” (King og Krzywinska 2002 s. 23) Den amerikanske regissøren Lesley Selanders film *Flight to Mars* (1951) “takes us from an attempt to create a

seemingly 'realistic' reconstruction of space flight to a series of more fantastic speculations about life on Mars. The way this is articulated entails a number of contradictions typical of the knots into which attempts to arrive at settled conceptions of realism can become tied. The solid 'ordinariness' of its space flight is signified by the fact that the crew wear everyday clothes rather than futuristic space suits and are untroubled by any effects such as zero gravity: they sit and stand chatting and drinking coffee just like characters from any Earth-bound drama, one of the men attempting a clichéd chat-up routine on the woman member of the crew. This is 'realistic' in one sense, making an appeal to the familiar and quotidian, while entirely 'fantastic' in another: the 'ordinary' becomes unrealistic in an extraordinary setting." (King og Krzywinska 2002 s. 24)

Den franske filmregissøren Jean-Marie Straub sa i et intervju: "I'm trying to make films that have no language, and when I sense that there is a cinematographic language I try to destroy it before it is born. I'm trying to eliminate all the obstacles between the spectator and what I'm showing of reality." (sitert fra <https://www.jstor.org/stable/2930011>; lesedato 05.03.19)

Mange realistiske verk beskriver uvanlige, oppsiktsvekkende hendelser, og kan dermed sies å være "urealistiske" (Dirkx 2000 s. 58).

"Instead of a monolithic realism, we find a proliferation of "realisms." A neologism coined by certain nineteenth-century artists and critics, the term originally signified an oppositional attitude toward romantic and neoclassical models in fiction and painting. Yet the concept did not spring from a conceptual vacuum; it represents a late flowering of the occidental mimetic tradition so brilliantly surveyed by Auerbach [i boka *Mimesis: Virkelighetsframstilling i Vestens litteratur*, 1946]. A number of twentieth-century movements incorporated "realism" or closely related variations of the word into their self-definition: surrealism, socialist realism, poetic realism, neorealism. Without involving ourselves in the intellectual morass usually triggered by attempts at a rigorous definition of the term, we might posit several broad tendencies within its many definitions. Some definitions, for example, have to do with the aspiration or project of an author or school, seen as a corrective to dominant canons or to antecedent literary or cinematic decorum. At times this "corrective" takes on a moral or social cast, as when Auerbach connects realism in the novel to "the serious treatment of everyday reality" and "the rise of more extensive and socially inferior human groups to the position of subject matter for problematic-existential representation ..." This critique then can be stylistic – as in the new wave attack on the artificiality of the "tradition of quality" – or social – neorealism aiming to show post-war Italy its true face – or both at once – Cinema Novo revolutionizing both the social thematics and cinematic procedures of antecedent Brazilian cinema." (Stam 1992 s. 14-15)

"Other definitions of realism have more to do with verisimilitude, the correspondence of a fiction to deeply ingrained and widely disseminated cultural

models of “believable” plotting and “coherent” characterization. This definition can also imply a text’s degree of conformity to generic codes; a filmic can on a dark night on rain-soaked streets heading toward a private-eye protagonist can “realistically” be expected to run that protagonist down, no matter how statistically infrequent such incidents might be in real life. Another related definition might involve readerly or spectatorial belief, a realism of subjective response, something which often has more to do with the fine tuning of illusionistic technique than with mimetic accuracy. A purely formalist definition, finally, would emphasize the conventional nature of all fictional codes, and would posit realism simply as a body of stylistic devices, a set of conventions that, at a given moment in history, manages to generate a strong feeling of authenticity. [...] While realism initially emerged as part of the bourgeois critique of feudal and aristocratic conventions, it has also been used as an instrument of social criticism by the working calls, by women, and by emerging third world nations.” (Stam 1992 s. 15-16)

De fleste forbinder “realismen” med en kunstretning på 1800-tallet, men begrepet inngår også i ord som “poetisk realisme”, “nyrealisme”, “sosialrealisme”, “skittenrealisme”, “magisk realisme” osv. Om Norge har professor Erik Bjerck Hagen gitt et stort tidsspenn for realismen: “realismens tidsalder – romslig definert som perioden 1880-1950 – da romanen gjerne ble ansett som bare et første skritt vekk fra romantikken og frem mot den mer moderne tid” (i *Morgenbladet* 7.–13. august 2015 s. 42).

Poetisk realisme brukes som betegnelse på en del forfatterskap i Norge og Norden i årene ca. 1845-1870. Denne realismen er preget av en viss idealisering (f.eks. av bøndernes liv) og optimisme på nasjonens vegne. Den “urealistiske” romantikken ble forlatt, men forfatterne leter etter idealer i sin egen og vanlige folks hverdag. Verk av Vinje og Collett har blitt regnet til den poetiske realismen, og dessuten Bjørnsons *Synnøve Solbakken* (1857) og hans andre bondefortellinger. Såkalt “kjøkkenbenkrealisme” “blomstret frem på de britiske øyer på slutten av 1950-tallet og kanskje var på sitt mest frodige ved begynnelsen av 60-tallet. Kjøkkenbenken var symbolet på arbeiderklassens hverdagslighet, et begrep skapt etter John Bratbys ekspresjonistiske maleri av en kjøkkenbenk [...] Blant bevegelsen største navn finner vi John Schlesinger, Tony Richardson, Lindsay Anderson, Jack Clayton og Karel Reisz. Kanskje må vi også inkludere den fremdeles aktive Ken Loach, som fikk sin karriere skytende ut av kjøkkenbenkrealismen med *Poor Cow* i 1967. En fellesnevner for mange av filmene var båndene til litteratur-tradisjonen “the Angry Young Men” i adaptasjoner av teaterstykker” (<http://montages.no/>; lesedato 10.01.12).

Med romanen *Amtmandens Døttre* (1854-55) ville Camilla Collett “skrive en tragedie om de ekte følelsers nederlag i en ufølsom tid. [...] Collett hadde sett tilsvarende tragedier rundt seg på alle kanter, inkludert i egen familie: Unge døtre ble giftet bort til den første og beste som kunne forsørge dem, og man regnet med at en slags kjærlighet ville kunne oppstå etter hvert. Tidlig i boken heter det om

Sophies foreldre: “Amtmanden havde forelsket sig i hende, og ligesom Tusinde gjøre i hans Sted, vundet hende, ægtet hende, uden at spørge stort om hendes Kjærlighed. “Den kommer nok bagefter.” Men for denne Vildfarelse at “den kommer nok bagefter,” havde han bødet med tidlige graae Haar, og den Charakterens slappelse, der indtræder hos Mænd, der lade sig beherske af en uædlere Natur end deres egen.” Colletts sentrale idé var i stedet å “indsætte Følelsen i sine Rettigheder”, å gjøre romanen til “et Skrig, mit Livs lenge tilbageholdte”, som hun senere skrev. De følelser unge kvinner ikke fikk lov til å vise eller regne med, skulle nå skildres fra grunnen av. [...] Selv to som elsker hverandre risikerer hele tiden å snakke forbi, tvile, si for mye eller for lite, overtolke og undertolke, tie der det burde ha vært talt, og så videre, og så videre. [...] Sophies sjokkartede innsikt i Colds svik forsterkes av Müllers uheldige opptreden, og da hun neste morgen treffer Cold, heter det: “Ak, havde hun ladet denne Vrede faae Ord, havde hun blot talt i dette Øieblik, da kunde Alt blevet godt igjen! Men hendes Tunge var som lammet. Hun forblev stum ... stum som en Kvinde, der ikke er elsket. Dette afgjorde hendes hele Livsskjebne...” (II, 75). Dette er ikke en kvinne som på noen måte foretrekker sin egen stumhet. Det er de ulykksalige begivenhetenes rekkefølge som har lammet henne på en fatal måte. [...] Sophie har langsomt åpnet sitt følelsesliv overfor den ene utvalgte. Konfrontert med “sviket”, faller hun nå tilbake på sin oppdragelse og sin frykt; hun kan ikke annet enn å “forstene sit Væsen”.” (Erik Bjerck Hagen i *Morgenbladet* 7.–13. august 2015 s. 42)

Den danske forfatteren Mathilde Fibigers *Clara Raphael* (1851) “er dansk litteraturs første egentlige guvernanteroman. Arbejdet som guvernante – huslærerinde – er periodens eneste dannede næringsvej for den selvstændige kvinde. Igennem 1800-tallets første halvdel er guvernanteromanen i England en yndet genre. Først i 1847 binder et dansk forlag an med den, da Charlotte Brontës *Jane Eyre* udkommer i oversættelse. Om denne roman hører med til Mathilde Fibigers forudsætninger er uvist, da den ikke er omtalt i hendes korrespondance. Derimod har hun utvivlsomt læst flere af Thomasine Gyllembourgs fortællinger, skønt vistnok uvidende om, at ‘*Forfatteren til en Hverdags-Historie*’ skjuler en kvinde. Hverdagshistorierne (1826-1845) indeholder flere af guvernanteromanens elementer, først og fremmest at handlingen er koncentreret omkring det kvindelige univers med feminismen som omdrejningspunkt. Romanens idé om kvindens selvbevidsthed og selvstændighed er dens originalitet. Forestillingen om kvindens emancipation har ikke tidligere været fremført så tydeligt. Thomasine Gyllembourgs romaner udspringer af et følelsesmæssigt oprør imod det mandsdominerede ægteskab i forlængelse af den franske 1789-revolutions politiske friheds- og lighedsideal. Gyllembourgs forestillinger om kvindens frigørelse er udelukkende af åndelig art, men med kravet om lighed i kærlighed. Frihedsideen for kvindernes vedkommende formuleret af en kvinde er det nye.” (Iben Holk i http://www.e-poke.dk/fibiger_clara_01.php; lesedato 21.06.16)

Gjennom alle tider har noen forfattere ment at de skrev “realistisk”, dvs. om slik virkeligheten faktisk er (eller var). Realistisk litteratur – bredt forstått – framstiller mennesket i en sosial sammenheng, som et samfunnsvesen, og slik at alle følelser og tanker, kriser og konflikter et menneske opplever, har nær sammenheng med det sosiale liv. Mennesker avspeiler trekk ved det sosiale og politiske i samfunnsutviklingen. Den tyske forfatteren Frank Wedekind kalte den naturalistiske skrivemåten for “ultrarealisme” (sitert fra Pickerodt 1990 s. 9). Realismen har blitt oppfattet som et fenomen som omfatter naturalismen (Chevrel 1997 s. 49).

“Realisme” brukes også mer metaforisk om enhver virkelighetsoppfatning, som i “kafkask realisme” (alt det underlige er tilsynelatende normalt). Franz Kafkask realisme finnes i bare i Kafkas egne tekster og heller ikke bare i litteratur, men også i andre medier, f.eks. i regissørbrødrene Joel og Ethan Coens film *Barton Fink* (1991). Kafka skal ha uttalt: “Virkelig realitet er alltid urealistisk” (sitert fra Willberg 1989 s. 27).

Den franske 1700-tallsforfatteren marki de Sades verk har blitt kalt “grotesk realisme” (Fauskevåg 1982 s. 112). Den samme betegnelsen har blitt brukt om den franske renessanseforfatteren François Rabelais’ bøker. I disse verkene beskrives blant annet kroppsfunksjoner på en usminket måte. Rabelais’ bøker står ifølge den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin i en tradisjon fra karnevalsfeiringene i middelalderen. Rabelais bruker et folkelig og ofte lavkomisk språk, tematiserer festligheter med voldsomme mengder mat og drikke, og skriver med “grotesk realisme”.

Den tyske forfatteren Gisela Elsners roman *Kjempedvergene* (1964) har blitt kalt et eksempel på “svart realisme” (“schwarzer Realismus”; Neuhaus og Holzner 2007 s. 557). Andre tyske forfattere som skriver svart realisme er Renate Rasp, Dieter Wellershoff og Rolf Dieter Brinkmann. “The variant of black realism employs more satire and hyperbolic ugliness and may produce unease in readers [...] In Wellershoff’s novel *Ein schöner Tag* (1966), physical symptoms such as paralysis and disturbing hallucinations exacerbate the dysfunctional relations between a father and son and their breadwinning daughter/sister. These symptoms and interpersonal practices are manifestations of repressed wartime trauma, particularly the death of their wife/mother. Here, the connections between corporeal negativity, fraught home lives, and the brutalities of social history are explicit. By contrast, Brinkmann’s short story *In der Grube* (1962) depicts how protagonists who grew up stifled in bourgeois homes experience physical rigidity and ultimately disgust relative to sexuality and desire.” (https://www.researchgate.net/publication/277904822_Revoltin_g_Families_Toxic_Intimacy_Private_Politics_and_Literary_Realism_s_in_the_German_Sixties_by_Carrie_Smith-Prei; lesedato 06.01.17)

Innen dansk modernistisk diktning i etterkrigstiden brukes “betegnelser som tredjefasemodernisme, konkretisme, systemdiktning, sprog diktning, skrifttematisk diktning, modelrealisme m.m.” (Skyum-Nielsen 1982 s. 11)

“Den realistiske litteraturens kaleidoskopiske karakter forårsakes i første omgang av at den forholder seg til en stadig skiftende verden. Det er derfor ikke merkelig at den helt siden dens første blomstringsperiode på 1800-tallet har hatt en stor forkjærlighet for romanen. [...] Genren som Michael Bakhtin betegnet som polyfon, og som Terry Eagleton i *The English Novel* (2004) kalte den mest hybride av alle litterære former. Den realistiske litteraturen har ikke bare benyttet romanformen, men den har beveget seg langs eller oppsøkt dens grenser. Den har forbindelser med reportagegenren, reiseskildringer, dramaet og journalistikken. [...] Det virker som om det er nødvendig å oppsøke litteraturens randsoner for å kunne framstille verden på en måte som kan betegnes som virkelighetstro. Av dette følger at realisme med rette kan kalles en estetisk (og epokal) hybrid. Ved at den synes å inkorporere andre estetiske retningers nyvinninger framstår den som en krysning, derav også de mange adjektivene som brukes for å modifisere substantivet: klassisk realisme, kritisk realisme, psykologisk realisme, magisk realisme, hyperrealisme, superrealisme, fotorealisme, nyrealisme, sosialistisk realisme, sosialrealisme, avantgardens realisme og postrealisme, en liste som er langt fra uttømmende. Det virker som om det er mer fruktbart å anvende begrepet i pluralis, realismer, enn å snakke om realisme. Både når det gjelder den realistiske litteraturens historiske utvikling og når det gjelder realisme i samtidslitteraturen, også denne lar seg vanskelig beskrive i entall. Frits Andersen beskriver realisme som “en kompleks struktur, som kun kan forstås ud fra mange indgange”, og det gjelder ikke bare realismens historie som helhet, men også de enkelte periodenes realismeuttrykk.” (Suze van der Poll i http://sofngrandforaks.org/bibliotek/medlemskap/Melissa%20Gjellstad/Melissa%20Gjellstad_thesis.pdf; lesedato 28.04.17)

“Realismebegrepets historikk går tilbake til 1820-årene. Opprinnelig ble begrepet brukt innenfor filosofien, men allerede i 1826 dukket ‘le réalisme’ opp i en litterær sammenheng. *Mercure français du XIXe siècle* (XIII:6) skriver: [...] “Denne litterære doktrinen som hver dag får mer utbredelse og som ville føre til en sannferdig imitasjon, ikke av kunstens mesterverker, men av originaler som skaffes av naturen, kunne godt kalles *realisme*: det er tegn som tyder på at denne vil kunne bli 1800-tallets dominerende litteratur, en sannhets litteratur.” Med denne beskrivelsen ble grunnlaget lagt for realismeforståelsen. Ordet *imitation* tyder på at etterligning eller mimesis allerede siden 1800-tallets første halvdel var en viktig konstant i refleksjoner omkring realisme, og det har den lenge vært, men alt ettersom realisme har utviklet seg har også mimesisbegrepet blitt fylt med et nytt innhold utover tiden. [...] En viktig impuls fikk litteraturen av malerkunsten og da spesielt av Champfleury's og Courbet's uforskønnede og til tider skandaløse representasjoner av virkeligheten. I 1849 vakte Gustave Courbet oppsikt og avsky med maleriet *Un enterrement à Ornans* (*En begravelse i Ornans*), fordi kunstneren etter kritikernes mening hadde etterlignet virkeligheten mekanisk og ikke hadde klart eller ønsket å heve seg over den nakne virkeligheten. Da en del av Courbet's verker ble nektet på verdensutstillingen i 1855, innrettet han et eget lokale, spikret

et skilt med “Le Réalisme” over døren og presenterte sine kunstoppfattelser i en utstillingskatalog som han utstyrte med en innledning.” (Suze van der Poll i http://sofngrandforaks.org/bibliotek/medlemskap/Melissa%20Gjellstad/Melissa%20Gjellstad_thesis.pdf; lesedato 28.04.17)

“Når Hans Olaf Hansen i sin litteraturhistorie fra 1862 beskriver Asbjørnsen og Moes *Norske folkeeventyr* fra 1842, velger han å karakterisere verket som realistisk siden det ga “et sandt og klart Begrep om det norske Folkeliv”. Den sanne folkelivsskildringen betraktet Hansen som tegn på en ny holdning innenfor norsk litteratur. En holdning som han også så hos Bjørnson, Vinje og Ibsen. I senere litteraturhistoriske verk ble *Norske folkeeventyr* derimot kategorisert som nasjonal- eller idealromantisk. [...] Den normbrytende realismen inneholder ikke sjelden en latent kritikk mot samfunnet, derav også betegnelsen kritisk realisme. Den kritiske holdningen har senere ført til at den realistiske litteraturen ble bebreidet for å være moraliserende. For selv om forfattere som Gustave Flaubert og Henry James mente de presenterte virkeligheten på en objektiv måte er denne objektiviteten sjelden fri for moralisme eller en belærende tone. [...] Allerede på 1870-tallet fikk begrepet et nytt innhold. Dette hengte sammen med kritikken mot den nordiske litteraturen som hadde kommet ut i løpet av 1800-tallet. Der europeiske forfattere som Flaubert selv hadde valgt et nytt objekt for litteraturen, var det i Norden kritikere som den europeisk orienterte Georg Brandes som oppfordret forfatterne til å rette blikket mot samfunnets skyggesider. Brandes forestod en samfunnsengasjert og samfunnskritisk litteratur etter europeisk forbilde, en kritisk litteratur der ikke minst kjønnsforholdene skulle tematiseres. Om mennesket ble umiddelbart representert, det vil si iaktatt i sitt sosiale og politiske miljø, miljøer leseren var fortrolig med, var litteraturen realistisk. Brandes kritiserer den nordiske litteraturen for å ha unngått å beskrive problemer av human eller sosial interesse i en lang periode.” (Suze van der Poll i http://sofngrandforaks.org/bibliotek/medlemskap/Melissa%20Gjellstad/Melissa%20Gjellstad_thesis.pdf; lesedato 28.04.17)

Litteraturhistorikeren Edvard Beyer “oppfatter realisme både som periodebegrep og som stil, som de fleste av 1900-tallets litteraturhistorikere. Men det som er interessant ved hans framstilling er at han ser beviset på denne kontinuiteten allerede på 1890-tallet. Til tross for at realismen taper sin dominans, så lever den ifølge Beyer videre i heimstaddiktingen. I heimstaddiktingen forskyves fokus fra det urbane miljø til fordel for en konsentrering om bondesamfunnet. [...] Etter andre verdenskrig vinner realismen tilbake sin dominerende plass på det norske parnasset. Det er påfallende at den realistiske litteraturen fra 1945 til 1965 defineres ut fra en mimetisk realistisk norm og at tanker om det mimetiske utfylles av formelle krav. Litteraturhistoriene vektlegger at den realistiske litteraturen i etterkrigsperioden kjennetegnes av en helhetlig og enhetlig form og en sammenhengende, lineært-kronologisk struktur.” (Suze van der Poll i http://sofngrandforaks.org/bibliotek/medlemskap/Melissa%20Gjellstad/Melissa%20Gjellstad_thesis.pdf; lesedato 28.04.17)

“*Costumbrismo*, (from Spanish *costumbre*, “custom”), a trend in Spanish literature that emphasized the depiction of the everyday manners and customs of a particular social or provincial milieu. Although the origins of *costumbrismo* go back to the Golden Age of Spanish literature in the 16th and 17th centuries, it grew into a major force in the first half of the 19th century, first in verse and then in prose sketches called *cuadros de costumbres* (“scenes of customs”) that stressed detailed descriptions of typical regional characters and social conduct, often with a satirical or philosophical intent. Among early *costumbristas* were Mariano José de Larra and Ramón de Mesonero Romanos, both of whom wrote about Madrid, and Serafín Estébanez Calderón, who wrote about Andalusia. Significant *costumbrista* writers of the last half of the 19th century included Fernán Caballero and Pedro Antonio de Alarcón, both of whom wrote novels set in Andalusia, and José María de Pereda, who wrote about the mountainous region of northern Castile. *Costumbrismo*’s lasting importance lies in its influence on the development of the regional novel in Spain and Latin America.” (<https://www.britannica.com/art/costumbrismo>; lesedato 19.06.17)

I noen totalitære regimer i det 20. århundre “[s]kulle kunsten og kunstnerne stille seg til tjeneste for klassekampen eller nasjonen, og framstille livet slik som makthaverne oppfattet det som “realistisk”. Resultatet er ikke kunstverk, men partiprogrammer.” (Mai og Winter 2006 s. 26)

Den amerikanske kritikeren James Wood har etablert begrepet “hysterisk realisme” om “samtidslitteraturens mange ambisiøse forsøk på å skrive store, episke romanar [...]. Realismens konvensjonar var ikkje forkasta i desse bøkene, skreiv Wood. Dei var snarare overutnytta, utmatta, slik at karakterane i dei verka livlause” (*Morgenbladet* 12.–18. mars 2010 s. 32). En av romanene Wood kritiserte var Don DeLillos *Underworld* (1997).

Begrepet “hyperbolisk realisme” har blitt brukt blant annet om den svenske forfatteren Nikanor Teratologens roman *Äldreomsorgen i Övre Kågedalen* (1992; Nikanor Teratologen er psevdonym for Niclas Lundkvist). “Hyperbol” er et gresk ord for “overdrivelse”, “kaste over målet”. Den norske forfatteren Stig Sæterbakken skapte begrepet hyperbolsk realisme om stilen hos Teratologen, som er preget av hensynsløse overdrivelser og “ett nära nog gränslöst expressivt register av ordlekar, neologismer, kraftuttryck, en metonymisk besatthet som saknar motstycke i samtida nordisk litteratur” (Sæterbakken i artikkelen “En ocean av ömhet: Om Nikanor Teratologens romaner” i tidsskriftet *Res Publica* nr. 60, 2003). “Till detta resonemang kan tilläggas att ett av recensenter och artikelförfattare ofta framhållet drag hos Teratologen är just dennes förmåga att genom ett chargerat bruk av chockeffekter “kasta över målet”, en tendens att eskalera våldet och vidriigheterna till den grad att läsaren oundvikligen förr eller senare bedövas och inte längre berörs av chockeffekterna, rentav tråkas ut.” (Jerker Eriksson i <http://www.abm.uu.se/publikationer/2/2004/196.pdf>; lesedato 15.02.11) Hyperbolsk realisme er altså en forvridd, overdreven og lekende “realisme”.

Det som kan kalles “psykologisk realisme” (psykologiserende om personen + realistisk miljø osv.) er vanlig i romankunsten. Et eksempel er Sigrid Undsets *Jenny* (1911), en roman som dessuten tilhører nyrealismen i norsk litteratur.

“Subjektiv realisme” innebærer at virkeligheten blir framstilt slik den blir opplevd av en (oppdiktet) person, altså gjennom personens perspektiv, forståelse og erfaring. Den norske forfatteren Karl Ove Knausgård's *Min kamp*-romaner har av forlaget og flere kritikere blitt kalt “ekstremrealisme”. I en omtale av forlaget het det: “Romanen [*Min kamp*, 1] beskriver det unge blikkets varhet og usikkerhet, der det registrerer andre menneskers tilstedeværelse og vurderinger med en åpenhet som er voldsom og nesten selvutslettende i sin konsekvens. I en børende prosa som oppsøker det sårbare, det pinlige og det eksistensielt betydningsbærende, blir dette en dypt personlig roman, selvutprøvende og kontroversiell.” Denne typen realisme innebærer en ekstrem “nedsenkning” i det dagligdage og intime. I et avisintervju sa Knausgård at den første boka i serien *Min kamp* var “et litterært eksperiment, noe omvendt spektakulært, et nesten søvndyssende realistisk prosjekt” (*Morgenbladet* 15.–21. januar 2010 s. 37). I en kø foran rommet med bøkene på et loppemarked kommenterte i februar 2011 en ca. 70 år gammel mann ironisk Knausgård's realisme: “Nå har han fått blod på tann. Han skal skrive en bok om tannbørsten sin.” (overhørt av HR)

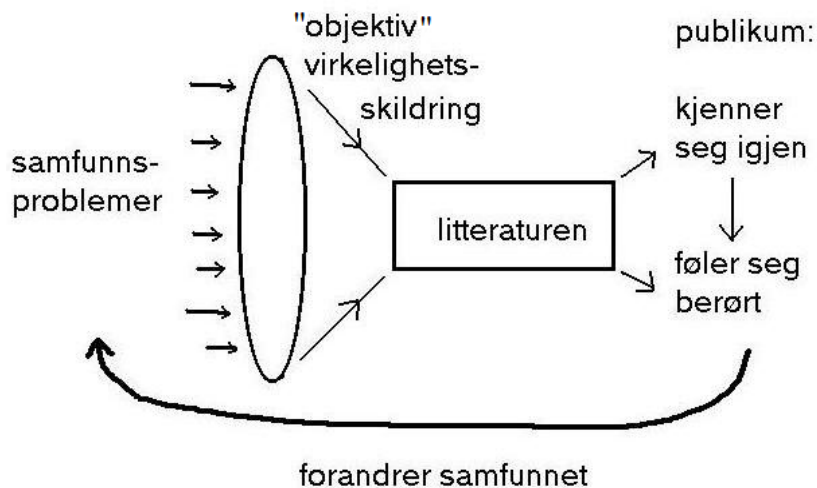
“[D]et detaljorienterte blikket hos forfattere som Trude Marstein, Bjarte Breiteig og Carl Frode Tiller [...] en stil jeg har prøvd å fange med begrepet *realialisme*.” (litteraturprofessor Per Thomas Andersen i *Morgenbladet* 15.–21. juni 2012 s. 36) “Norge og velfærdsstaten er allerede bygget og kritisert. Dette har også vært medvirkende til at skabe en ny skriveform, som Per Thomas Andersen med et nyt begreb kalder for *realialisme*, og som betegner en æstetik, som hele tiden holder sig nært til realia, konkrete ting i verden, og som er sparsom med udblik og panoreringer (Helle Helle er et dansk eksempel).” (<http://www.forlagetspring.dk/resources/millenniumfororduddrag.pdf>; lesedato 17.03.15)

Realisme-betegnelser kan gjelde hvilket miljø eller hvilke aktiviteter skildringene er hentet fra: stasjonsbyrealisme, villmarksrealisme, campingturrealisme osv. Bodil Vidnes-Kopperud og Anette V. Heibergs bildebok *Nilsen og stellebordet* (2011) ble i en anmeldelse kalt “spebarnsrealisme [...] om hverdagsproblemer som å skifte bleie eller å stå i lekegrind” (*Dagbladet* 7. mars 2011 s. 54).

Den franske forfatteren og kritikeren Champfleury (som var et kunstnernavn for Jules François Felix Fleury-Husson) var på 1850-tallet redaktør for tidsskriftet *Realismen*. Champfleury mente at forfatteren burde forsvinne fra verket, være usynlig. Forfatteren eller fortelleren skal ikke ta oppmerksomheten bort fra verkets innhold, som i praksis innebærer en uberørt fortellemåte der fortelleren ikke sier noe som henleder oppmerksomheten mot fortellerintansen. Dette prøvde Champfleury å praktisere i sine egne romaner.

“[D]en diktning vi kaller realisme svarer til og er sprunget ut av vårt verdensbilde. [...] Det avgjørende er den metode som følges, at også dikterne bygger på iakttagelser og erfaring. De stoler ikke lenger blindt på inspirasjonen, nei, de studerer grundig de ting de skal tale om, enten det nå er bestemte lag av samfunnet, kjøpmannsstanden, advokatstanden, bøndene, industriproletariatet, eller det er stedet, den vekslende skueplass for handlingen, kvistkammeret, rikmannsboligen, kontorene, rettssalen, fabrikken, overalt er de på ferde, ser alt, merker seg alle enkeltheter” (Krag 1944 s. 2-3). Hos den franske forfatteren Honoré de Balzac følger framstillingen mønsteret observasjon – komposisjon – induksjon – kommentar. Kommentarene gjelder hvordan personene oppfører seg (Zéraffa 1972 s. 122).

Den realistiske litteraturen på 1800-tallet skulle vise samfunnsproblemer gjennom et kunstnerisk “prisme”:



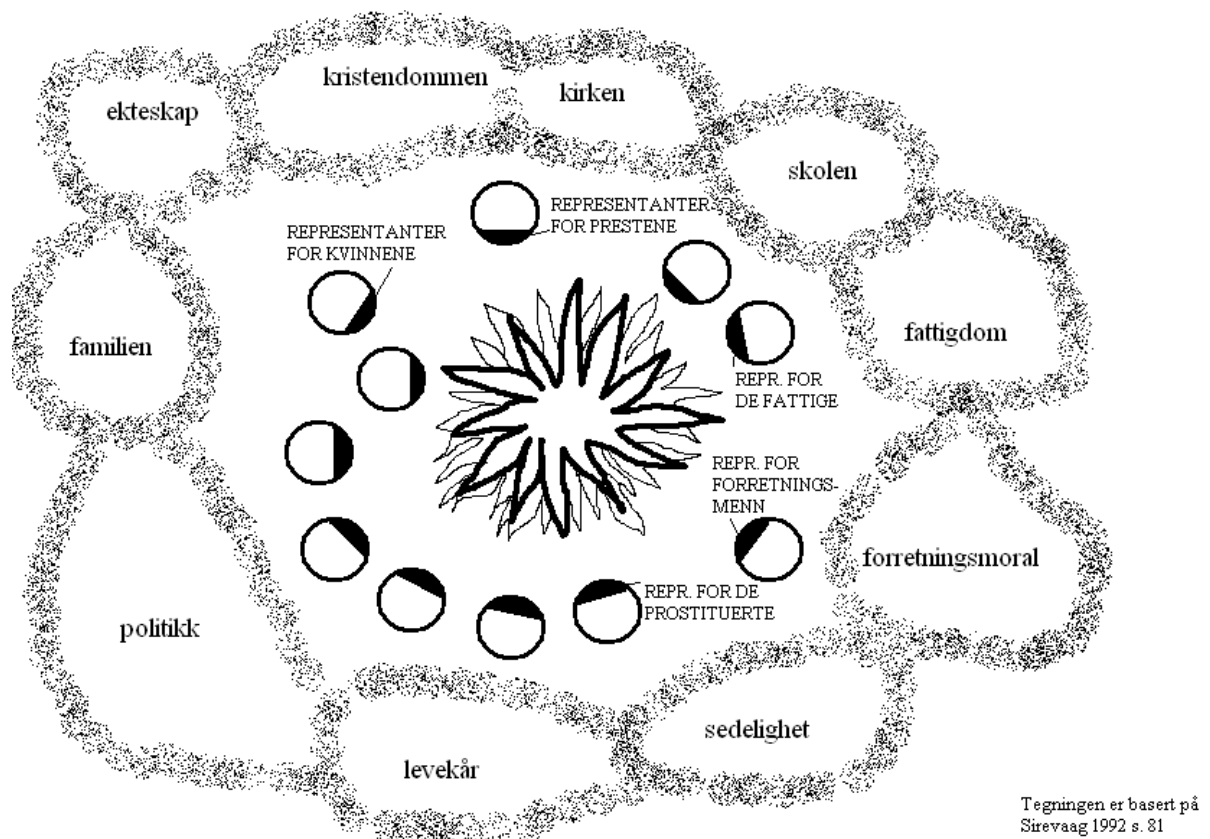
Figur: Realismens prisme

Tekstene skal få leserne til å innse sammenhenger, forstå personer, og synes synd på og lide med de som er samfunnets ofre. Slik erkjennelse og innsikt oppnås ved gjenkjennelse og fører til vilje til å forandre sitt eget, faktiske samfunn. Litteraturen kan på denne måten bli en inspirasjon til reformer. Forfatterne trodde at hvis deres lesere ble opplyste, altså fikk innsikt i viktige sammenhenger i samfunnet, ville de avskaffe mange problemer og frigjøre seg selv.

Det at leserne skal føle romanpersonenes lidelser, og en slags solidaritet med dem, har blitt kalt “følelssosialisme” (Auerbach 1988 s. 462).

I et brev til den danske kritikeren Georg Brandes skrev den norske realistiske forfatteren Alexander Kielland: “Jeg mindre interesserer meg for det enkelte Menneske som saadant, men mere for Menneskene i Forhold til hinanden, og til en eller anden Last eller Daarskab. Jeg tænder ligesom et Baal i Midten, hvor jeg vil

brænde et eller annet Samfundsonde, og rundt dette grupperer sig en Flok Personer, om hvilke Baalets Lys falder stærkere og svagere, men alltid kun Belysning fra Baalet; derfor blive mine Figurer ensidigt belyste eller – som man siger – overfladiske. Det er nu engang min Maade, og derfor – kan du vel vide – finder jeg den aldeles udmærket god.” (brev datert 6. november 1884; her sitert fra Sirevaag 1992 s. 81) På grunnlag av Kielland metafor kan noen trekk ved realismen illustrerer slik:



Figur: Samfunnsproblemenes bål

Kiellands romaner er altså ikke psykologiserende, de beskriver ikke enkeltmenneskers sjelelige dybder.

“Den er “kommet nu, den Tid, da Kvinderne studerer Romanen, ikke til ørkesløst Drømmeri, men til Oplysning, til Vækkelse, til Vidnesbyrd”, varslet Camilla Collett oppglødd i “Kvinden i litteraturen” i *Fra de Stummes Lejr* (1877). [...] Collett gjennomgår her en rekke romaner i sin egen samtid for å avdekke uholdbare samfunnsforhold. For Collett er ikke litterær refleksjon en omvei til virkeligheten, men en nødvendig skarpstilling av blikket som gjør det mulig å se verden slik den faktisk er for så å kunne intervenere og skape forandring.” (litteraturprofessor Sissel Furueth i *Morgenbladet* 23.–29. oktober 2015 s. 34)

I en artikkel skrevet i 1882 forklarer den franske forfatteren Guy de Maupassant at en romanforfatter i sine tekster aldri bør forsvare noe, skravle eller forklare –

faktaene og personene skal tale for seg selv. Og forfatteren skal heller ikke konkludere, *det* er det opp til leseren å gjøre (Maupassant 1990 s. 288) Ifølge Maupassant skal romanforfatteren vise hvordan mennesker både tilpasser seg omgivelsenes innflytelse, hvordan følelser og pasjoner utvikles, hvordan mennesker elsker hverandre, hvordan de hater hverandre, hvordan de kjemper med hverandre i alle sosiale miljøer, hvordan de kjemper for sine interesser: pengeinteresser, familieinteresser og politiske interesser (forord til romanen *Pierre og Jean*, her gjengitt fra etterord i Maupassant 1990 s. 289).

“Maupassant’s belief in objectivity is more a Flaubertian strategy than a scientific or epistemological article of faith, for, in general, he was guided more by Herbert Spencer’s relativism than by Taine’s or Comte’s positivism. [...] Maupassant was as much interested in depicting subjectivist delusions as in attempting to render objective truths.” (Baguley 1990 s. 49)

Flaubert var en barndomsvenn av Maupassants mor, og bidro til “opplæringen” av den unge forfatteren, f.eks. ved å gi han skriveøvinger der han skulle beskrive et objekt fra alle perspektiver på et bestemt tidspunkt (Ligny og Rousselot 2016 s. 89).

“Sammenfattet, hvis gårdsdagens romanforfatter valgte og fortalte om sjelens og hjertets livskriser, deres tilspissete tilstander, forteller dagens romanforfatter historien om hjertet, sjelen og intellektet i normaltilstanden. For å skape den effekten han ønsker, det vil si den enkle realitetens følelse, og avdekke den kunstneriske lærdommen han vil oppnå, det vil si framvisningen av det som i hans øyne er det ekte menneske i vår tid, må han kun benytte fakta om en sannhet som er ugjendrivelig og vedvarende.” (Maupassant i forordet til romanen *Pierre og Jean*, her sitert fra etterord i Maupassant 1990 s. 289)

I forordet til *Pierre og Jean* “Maupassant argues that the “realist” attempts to “show” not a “commonplace photograph of life” but, rather, a “presentment of it which shall be more complete, more striking, more cogent than reality itself”. First, Maupassant argues, it is impossible to “tell everything”: it would “require at least a volume for each day to enumerate the endless, insignificant incidents which crowd our existence”, for which reason a “choice must be made”, this constituting the “first blow to the theory of ‘the whole truth’”. “Life”, second, is “composed of the most dissimilar things, the most unforeseen, the most contradictory, the most incongruous”. Life is “without sequence or connection, full of inexplicable, illogical, and contradictory catastrophes, such as can only be classed as miscellaneous facts”. For this reason, once his subject has been chosen, the artist “can only select such characteristic details as are of use to it, from this life overladen with chances and trifles, and reject everything else, everything by the way”. For example, many persons “meet with an accidental death, all over the world”, but “how can we bring a tile on to the head of an important character, or fling him under the wheels of a vehicle in the middle of a story, under the pretext

that accident must have its due?”. Similarly, “in life there is no difference of foreground and distance, and events are sometimes hurried on, sometimes left to linger indefinitely”. ” (Richard L. W. Clarke i <http://www.rlwclarke.net/courses/lits2306/2011-2012/13AiiMaupassant,PrefacetoPierreetJean.pdf>; lesedato 02.04.13; sidehenvisninger er fjernet)

Ifølge Maupassants forord til *Pierre og Jean* består kunst i “employment of foresight, and elaboration in arranging skillful and ingenious transitions, in setting essential events in a strong light [...] by means of the “craft of composition, and giving all else the degree of relief, in proportion to their importance, requisite to produce a convincing sense of the special truth to be conveyed”. “ ‘Truth’ in such work consists in producing a complete illusion by following the common logic of facts and not by transcribing them pell-mell, as they succeed each other”. This is why Maupassant is of the view that the “higher order of realists should really call themselves Illusionists”. He deems it “childish” to “believe in this reality, since to each of us the truth is in his own mind, his own organs! Our own eyes and ears, taste and smell, create as many different truths as there are human beings on earth. And our brains, duly and differently informed by those organs, apprehend, analyse, and decide as differently as if each of us were a being of an alien race. Each of us, then, has simply his own illusion of the world – poetical, sentimental, cheerful, melancholy. And the writer has no other mission than faithfully to reproduce this illusion, with all the elaborations of art which he may have learned and have at this command.” Maupassant concludes that “beauty”, “ugliness”, “truth” and “depravity” are all “illusion[s]”: beauty, he argues, is “merely a conventional term invented by man” and ugliness merely a “matter of varying opinion”. Truth is an illusion that is “never immutable”, that is, it is never fixed and unchanging, while depravity is a source of ever renewed fascination in that it “fascinates so many minds”. He concludes that the “great artists are those who can make other men see their own particular illusion” ” (Richard L. W. Clarke i <http://www.rlwclarke.net/courses/lits2306/2011-2012/13AiiMaupassant,PrefacetoPierreetJean.pdf>; lesedato 02.04.13; sidehenvisninger er fjernet).

Arne Garborgs roman *Bondestudentar* (1883) handler om bondesønnen Daniel Braut, som reiser fra Jæren for å studere teologi i hovedstaden. Han lærer at han må tilpasse seg og klatre langsomt oppover for å komme bort fra slit og nød. Han drømmer om et velstående og makelig liv, og må derfor rive over alle røttene sine. Daniel Braut dukker opp som biperson i flere andre av Garborgs senere tekster: romanen *Mannfolk* (1886), der vi bl.a. får høre om hans vantrivsel i et halvveis arrangert ekteskap, skuespillet *Læraren* (1896), der han kjemper mot “fanatikeren” Paulus Hove, og Braut blir også omtalt i prosadiktsamlingen *Heimkomin Son* (1908). Alexander Kielland lar også noen personer gå igjen fra verk til verk.

Realistiske romaner inneholder mange elendighetsbeskrivelser (i likhet med naturalismen). Oliver i Charles Dickens’ roman *Oliver Twist* (1837-38) mister moren da han blir født, og vokser opp på et undertrykkende barnehjem. Senere blir

han adoptert av en begravellesagent, men snart rømmer Oliver til London. Han framstilles som en naiv og uskyldig gutt som blir lurt inn i kriminalitet. Han blir med i forbryteren Fagins bande av unge lømmetyver, men til slutt blir han adoptert inn i en god familie og kan få et lykkelig liv. Gjennom beskrivelsene av Olivers og andre barns situasjon rommer romanen – uten å være eksplisitt kritisk – en kritikk av det engelske samfunnets behandling av de fattige (fattighus, tigging osv.).

Flere av Dickens' romaner preges av “a tangled mesh of subplots and minor intrigues” (Crompton 1958), slik at mange sider av samfunnet og mange sosiale lag blir belyst gjennom en rekke skjebner. En typisk Dickens-roman har et stort persongalleri som speiler samfunnet fra bunn til topp i økonomisk situasjon og sosial status. Noen kritikere har hevdet at det finnes “stereotypical Dickens heroes; good, honest, ingenuous, open-hearted, and invariably insipid” (Hara 1992). “Dickens crafted cunning adaptations of the melodramatic potboilers of his times” (Stephen Greenblatt i Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 229).

Mange av hans personer kan virke lite komplekse, men de har en “psykisk grunndisposisjon” som kan deles inn i tre kategorier: viljesvake mennesker som driver tilfeldig gjennom livet og kan framstå som sympatiske livskunstnere eller være kyniske dandyer; mennesker som enten av egoisme eller trass forherder seg selv og blir kalde og ufølsomme; og mellom disse er det mennesker/helter som er varme og åpne, men som må kjempe mot krefter som presser dem i retning indre tilhardning (Gelfert 2010 s. 146). Dickens' romanunivers er utspent mellom to motsatte poler: Den ene er representert ved bilder av fengselslignende tilstivning, den andre ved vann-bilder som signaliserer faren for holdningsløst driv og drukning (Gelfert 2010 s. 146). I tillegg kommer et tredje symbolkompleks i form av arvmotivet, en arv som setter personene på prøve og viser fram deres sanne karakterer. For Dickens er samfunnet truende og inautentisk uten individer som finner styrke i seg selv og samtidig kan varme sine medmennesker (Gelfert 2010 s. 147).

Dickens skriver indignasjonshistorier, men ofte med varm humor og et didaktisk preg der barn og lidende seirer til slutt. Bruken av såkalt poetisk rettferdighet, dvs. at de gode får belønning og de onde får straff, appellerer til vår moralske sans og rettferdighetskravet i oss. Handlingen kan være mørk, men lyset seirer og det ender lykkelig for de hjertegode. Verdens ondskap, brutalitet og destruktiv mellommenneskelighet får ikke overtaket, og behandles satirisk.

“Et tilbakevendende motiv hos Dickens var det foreldreløse eller bortsatte barnets dragning mot den kriminelle underverden – en underverden som for øvrig ikke alltid skilte seg så klart fra barnehjem, rettsinstanser og andre offisielle institusjoner i viktoriatidens England som man vel skulle ønske. “Care” og “criminals” kunne også hos ham være to sider av samme sak.” (Frode Johansen Riopelle i *Morgenbladet* 8.–14. juni 2018 s. 54)

Fortellingenes norm hos Dickens er at noen personer “fortjener” å erfare et forløp som går “per aspera ad astra” (“through hardships to the stars”). Mange av romanene preges av en stor dose sentimentalitet. Men det som i dag virker sentimentalt, overdrevet og for søtt i Dickens’ romaner, skulle fungere som motvekt til den massive likegyldigheten og all grusomheten i samfunnet (Philip Fischer i Bohn 1987 s. 165). Hjertevarme personer befinner seg i hans romaner i et samfunn preget av hjerteløshet, råhet og ondskap. Hardt barnarbeid var vanlig. Store deler av befolkningen levde nesten umenneskelige liv, med daglig lidelse. Fordi slike brutale trekk ved vestlige samfunn i dag er færre og mindre påfallende, blir Dickens sin framstilling ofte oppfattet som overtydelig – fordi det som skulle *korrigeres* gjennom framstillingen, har forsvunnet.

“In the argument of the time over realism (or naturalism) and romance, Dickens was several times called an intermediary; seen as occupying a position between the two. But he clearly wanted to be, and to be seen to be, a master of both: to be a realist, vital for writing ‘tracts for the times’; *and* to be a romantic, with all the imaginative life and fantasy the romantic tradition fostered.” (Storey 1987 s. 92)

“Romanene til Charles Dickens har visse fellestrekk, men er også svært forskjellige, både i tema, tone og tendens. De myldrer av mennesker, hele 13 000 personer skal være nevnt i bøkene. Debutverket “Pickwick-klubben” regnes for å være hans humoristiske mesterverk, romaner som “Oliver Twist” og “Nicholas Nickleby” som krass samfunnskritikk [...] Dickens var for øvrig også en pionér når det gjaldt å innlemme kriminalgåter og politioppklaring i sine romaner, ikke minst i “Bleak House”. Charles Dickens var noe så sjeldent som en samfunnsrefser og en stor stilist i samme skikkelse. Han var en politisk radikaler som aldri unnlot å skildre overgrep, maktmisbruk, byråkrati og økonomisk undertrykkelse. Samtidig tar han et tydelig parti for taperen, samfunnets hjelpeløse ofre, de fattige, fengslede og mishandlede. Spesielt skildrer Dickens barns ulykke og møte med livets brutalitet med høy grad av forståelse og medlidenhet. Men hans gravalvor blir aldri større enn at det ikke også er plass for humor – og omvendt. Få diktere har hatt et skarpere blikk for menneskenes ufrivillige humor enn Dickens. [...] Han var også en satiriker som var sikker på at han kjente forskjellen på godt og ondt.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 14. januar 2012 s. 69)

Hos Dickens er hus og interiør vanligvis et slags speilbilde (eller “extensions”) av personene som bor der (Storey 1987 s. 52). Dickens er en mester i å “interweaving character and ambience, and of the peculiar animism that gives physical appurtenances – houses, rooms, pictures, clothes – as full (or as distorted) a life as their owners.” (Storey 1987 s. 100)

Dickens’ roman *The Old Curiosity Shop* (1840-41) følger “en affektiv-realistisk modell; den har en realistisk bas, men spelar högt i det affektiva registret, inte minst det gotiska. Känslor av skräck, medlidande, fruktan, ibland äckel, underläge och överläge frammanas hos läsaren av Dickens [...] Little Nell, den unga,

oskuldsfulla flickan i romanen som så sorgligt dör mycket ung, har av många avskrivits som ett textelement av en för tiden typisk sentimental karaktär, ägnad främst åt att framkalla ett begråtande av att döden slår så orättferdigt. [Richard] Walsh fäster istället denne sentimentalitet i dess kontext, som var en produkt av victorianernas idealistiska temparement, ärvd från romantiken, men uppskruvad till ett högre tonläge i reaktionen mot benthamsk utilitarism och den framåtgående industrialiseringen och kommersialiseringen. Sentimentalitetskulten kunde så främja tidig victoriansk välgörenhet och social lagstiftning, och detta var kanske lika viktigt som den stränga moraliska oppriktigheten” (Anna Forssberg i Hamm, Mathisen og Neple 2017 s. 210-211).

De fleste av Dickens’ romaner begynner med “en atmosfærisk ouverture”, dvs. en innledning som setter leseren i en bestemt sinnstilstand eller stemning, og som framstiller romanhandlingens sentrale temaer i symbolsk ladete, suggererende bilder – en teknikk som ellers er kjent fra opera (Gelfert 2010 s. 113).

Dickens’ roman *Bleak House* (1853) begynner med en beskrivelse av været og de sølete veiene i London: “London. Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln’s Inn Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill. Smoke lowering down from chimney-pots, making a soft black drizzle, with flakes of soot in it as big as full-grown snowflakes – gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun. Dogs, undistinguishable in mire. Horses, scarcely better; splashed to their very blinkers. Foot passengers, jostling one another’s umbrellas in a general infection of ill temper, and losing their foot-hold at street-corners, where tens of thousands of other foot passengers have been slipping and sliding since the day broke (if this day ever broke), adding new deposits to the crust upon crust of mud, sticking at those points tenaciously to the pavement, and accumulating at compound interest.”

“The question – “What is fantastic, what is real?” – teases the reader of *Bleak House* as it teases the reader of Kafka. Dickens emphasizes the fantastic deformation of society on his opening page when he compares modern London to the world at the time of the Flood and remarks that “it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill.” The introduction of Leviathan in a comic guise should not startle any reader who has carefully digested the book’s meaning. If the reference to a “Megalosaurus” calls to mind current paleontological research, it also suggests that the social system it symbolizes is itself an anachronism hopelessly indifferent to human necessity and ridiculously out of touch with the times, and that a new “flood” is dangerously imminent (Chesney Wold is constantly being threatened, both figuratively and literally, by rising waters). Such a symbol, read in the context of the novel as a whole, not only has a satiric force of its own, it also points directly to the dramatic antithesis of the monstrous and humane that is central to it. Only the

art of fantasy, Dickens seems to be saying, can do justice to a state of affairs in which social relationships are so perverted by ghoulish greed and outward precedent, and by freeing the reader from the delusion that the absurd is the necessary, restore him to freedom and sanity.” (Crompton 1958)

“In Dickens’s *Bleak House* the nineteenth-century social order is portrayed with a power and vividness elsewhere unmatched in English fiction. Decaying slums with their filthy tenants, a sedately proud but hopelessly outmoded aristocracy, lawyers and clients lost in a fog of legal obfuscation, a confused and silly parliament engaged in a perpetual game of musical chairs; the magnitude of these symptoms of social distress is impressive, and equaled only by the completeness of the failure of those in power to deal with them. [...] The desire for money, for enhanced social position, or, occasionally, for moral self-aggrandizement appear to be the ostensible and immediate causes of this evil [...] those in control of society are shown as bored and weary, dead emotionally as well as morally and politically.” (Crompton 1958)

“Dickens’s own practice is [...] seriously engaging with urgent public questions; full of echoes of or allusions to events and celebrities of the day; and above all bearing “the impress of the moving age” through its capacious imitation of the voices and discourses of various social groups. The symbolic form he proposes brings into view the lives of those denied legal identity or a legal voice. Through such representations of literature, art and law, *Bleak House* is attempting a symbolic revolution.” (Dolin 2007)

I *Bleak House* er det to fortellere: delvis Esther Summerson, som er den mest sentrale personen i romanen, og delvis en auctorial forteller. Esther er hjertevarm, mens den auctoriale fortelleren derimot tenderer i retning det satiriske. “[C]ertain characters in the novel are made to act mechanically as if they were puppets manipulated by the angry satirist who disguises himself as the narrator of the novel’s third-person narrative.” (Hara 1992) Esther “is the narrator of one half of the novel and provides the stable viewpoint for the reader in assessing the situations and characters that she experiences and encounters. Her symbolic role seems equally unquestionable and even greater than her role as the narrative and moral center of the novel.” (Hara 1992)

Esther “is the illegitimate child of Lady Dedlock, the offspring of her youthful love affair with Captain Hawdon. Thus she is the living symbol of her mother’s guilt who has married the rich aristocrat Sir Leicester Dedlock concealing that blemish on her honor. Although she herself is quite innocent, the words of Miss Barbary who is believed by Esther to be her godmother but is actually her aunt, might be true; “It would have been far better, little Esther, that you had had no birthday; that you had never been born!” (Ch.3, p.64). For her existence itself poses a great menace to Lady Dedlock as Tulkinghorn, the family lawyer morbidly intent on gaining power over the strong woman, delves into her past history with unflinching

resolution. She is the walking curse for her mother, a constant reminder of her sin and the precariousness of her life in the fashionable sphere. In the complex network of intercourse among the stratified social classes presented in *Bleak House* Esther is made manifestly the focal point. Her mother wanders gracefully through the high aristocratic world admired by the wealthy sycophants around her as well as by her devoted husband while her father, known only as Nemo, wastes his life away in a squalid room above Krook's shop eating opium. Thus in Esther Summerson the extremes in the hierarchy of classes are symbolically brought together." (Hara 1992)

Sir Leicester Dedlock "seems at first not to have any other role than that of Lady Dedlock's husband. As an aristocrat he is depicted in very conventional terms and is mainly used as a device in the melodrama involving his lady and his Mephistofelian lawyer. Though he is not so mercilessly ridiculed as his cousin Volumnia is by the angry narrator, he is at the center of the bitter political satire of Doodles and Coodles. As a character he is simply a void, one of the puppets manipulated and exploited by the satirist for the purpose of revealing the folly and self-deception of England's ruling classes. In other words he is another of the mechanical figures with which the novel abounds, just one additional indicator of the reign of metaphor. Yet, for all this, he surprises us when, at the great crisis of his family honor and of himself after the revelation of his wife's guilty secret, he emerges as a figure of true nobility and heroic dignity. He is understandably stunned by the fall of his great idol, yet even while tearing his white hair and sinking to the ground assailed by a stroke, he can pronounce her name "with something like distinctness in the midst of those intrusive sounds, and in a tone of mourning and compassion rather than reproach". (Ch.54, p.800). All the "constrained formalities and conventionalities of his life" melt away in this critical moment and he is transfigured from a puppet manipulated in the kingdom of metaphor into a genuine human being whose impassioned yearning for the one woman he cares gives him no rest while lying paralyzed in bed." (Hara 1992)

I *Bleak House* kaller Dickens et av slumområdene i London for Tom-All-Alone's. "Tom-All-Alone's, the London slum with its suggestive name that conjures up both isolation and alienation, is the physical centre of the disease at the heart of *Bleak House*. Disease-ridden itself, it spreads disease far and wide. Dickens makes it the title of a chapter (ch. 16): a chapter that begins with Sir Leicester sick of the gout in Chesney Wold and Lady Dedlock sick of boredom in the London house, and ends with Jo taking the disguised Lady Dedlock to her former lover's lodging, to the place of his inquest, and finally to the paupers' graveyard where he lies buried. The centre of the chapter is devoted to the horrors of Tom-All-Alone's and to a description of Jo's crossing-sweeping day. Thus, formally, we are confronted by the links between high and low. And Dickens never allows us to forget them. They point to the ineluctable theme of *Bleak House*: that, in the final count, we are all responsible for all. We return to Tom-All-Alone's many more times; and two descriptions of it are particularly haunting. Linguistically, they work in quite

different ways. In the first of them, the visit by Bucket and Snagsby in ch. 22, to look for Jo, the slum becomes momentarily an image of hell. Bucket and Snagsby are met by the corpse of a fever-victim; the crowd hovers round them, 'like a dream of horrible faces, and fades away up alleys and into ruins, and behind walls; and with occasional cries and shrill whistles of warning, thenceforth flits about them until they leave the place'. The second description, which begins ch. 46, works through images too; but they are cosmic, not human, and they proceed by accumulation and analogy: "Darkness rests upon Tom-All-Alone's. Dilating and dilating since the sun went down last night, it has gradually swelled until it fills every void in the place ... The moon has eyed Tom with a dull cold stare, as admitting some puny emulation of herself in his desert region unfit for life and blasted by volcanic fires; but she has passed on, and is gone. The blackest nightmare in his infernal stable grazes on Tom-All-Alone's, and Tom is fast asleep." The wit and fancy there would normally invest its subject with animated life; here, it does the opposite; and we are left with a picture of darkness, desert and nightmare." (Storey 1987 s. 58-59)

"The figure of Jo himself, the only regular denizen of Tom-All-Alone's we are shown, blends, like little Miss Flite, fantasy and realism; [...] He is at the same time a symbol of utter destitution and the real thing, a London street-urchin, observed with all Dickens's cold fury at the society that has bred him. Many of the vignettes of him are clearly symbolic: his sitting down to breakfast on the door-step of the Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts and wondering 'what it's all about' (a clergyman wrote to Dickens in protest at this); his sitting under Blackfriars Bridge and gazing up at the golden cross above St Paul's, similarly mystified; and – the grimmest of the vignettes – his listening to street music with the drover's dog: 'probably with much the same amount of animal satisfaction ... But, otherwise, how far above the human listener is the brute!' (ch. 16). [...] he is quite unconscious of what he is doing. Jo's unconsciousness is part of his general ignorance: he can hardly be blamed for it." (Storey 1987 s. 59)

"The indignant tones of the novel's [*Bleak House*] third person narrator and the manifestly allegorical satire can be historically justified. The real condition of England during the "hungry forties," especially of the poor in London, is recorded in two famous contemporary sources: Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England in 1844* (1844), and Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor* (1861-62; based on his series of articles begun in 1849; the publication of *Bleak House* in monthly numbers started in March, 1852). In reading Mayhew, especially, one meets truly terrible facts about the slum life in London at the time which make Tom-All-Alone's look like a very tame representation." (Hara 1992)

"In a novel pervaded by irony, the title *Bleak House* itself is surely a parody of the major English event of 1851, the Great Exhibition: the grim reality beneath the

materialistic complacency, the boasted ‘commerce of all nations’.” (Storey 1987 s. 2)

“[T]he real corruption. That, as increasingly for Dickens, was money: the hunt to get it; the wretchedness without it; the power it gives to its possessors. [...] We are given an insight into its power in Smallweed’s ruthless treatment of Trooper George’s debt; and into the corruption it breeds in Smallweed’s attempted blackmail of Sir Leicester. But, while it pervades the whole novel, both as fact and symbol – as it does in all Dickens’s later novels – we are given only a few actual details of financial transactions.” (Storey 1987 s. 99)

“But if the aristocracy is politically ineffectual, its social prestige still has a devastating force psychologically; it is capable of freezing Esther’s [i *Bleak House*] naturally passionate and tempestuous mother into a mold of chilly aloofness. One thinks of Matthew Arnold’s remark that no Englishwoman of the Victorian middle classes was capable of acting naturally. The paradox lies in the fact that the *hauteur* manifested by Lady Dedlock is, in its peculiar form and intensity, a middle-class phenomenon born of the fear that emotional forthrightness would, in the eyes of the aristocracy, identify a person with the vulgar masses.” (Crompton 1958) Lady Dedlock har i årevis vært “accustomed to suppress emotion and keep down reality, so long schooled for her own purposes in that destructive school which shuts up the natural feelings of the heart like flies in amber and spreads one uniform and dreary gloss over the good and bad, the feeling and the unfeeling, the sensible and the senseless, she had subdued even her wonder until now.” (fra kap. 55)

“Dickens is no determinist and this novel [*Bleak House*] is too great to present a view of humanity trapped solely by social pressure. We can see that these characters participate willingly in their own human impairment, not that they see it in those terms. Grandfather Smallweed, for example, would be no other than he is in any situation. Rather he embraces greed and corruption gladly, a reminder of that profound paradox from *King Lear*: ‘Wisdom and goodness to the the vile seem vile.’ And so we see how those who are partly influenced by corrupt social values contribute freely to the mechanism of society by corrupting others. In other words, the novel presents a convincing and highly disturbing view of how the relationship of individual and society in *Bleak House* resolves itself into a vicious circle.” (Smith 1974 s. 29)

I *Bleak House* går Dickens til et rasende angrep på det juridiske byråkratiet i England, med årelange, innviklede prosesser som ikke ga noen resultater. Skrekkeksempelet i romanen er Jarndyce-saken, som legger minst to liv i ruiner. “Overall, *Jarndyce v. Jarndyce* became a reference point for criticisms of Chancery. The long-running *Jennens* case, sometimes taken as a source for Dickens, was in fact described as “threaten[ing] to be as interminable as *Jarndyce v. Jarndyce*” in the *Gentlemen’s Magazine* in 1852 (Polden 235). Four years later, William Carpenter, a reforming journalist, published a pamphlet entitled *A ‘Bleak*

House' Narrative of Real Life, about an Irish Chancery case (Lobban, "Preparing: Part Two," 565)." (Dolin 2007)

"Lord St. Leonards, who was Chancellor when *Bleak House* commenced publication, publicly criticised the accuracy of Dickens's representation of Chancery, just as he had attacked *The Pickwick Papers* fifteen years earlier (Getzler; Gest). [...] [Dickens] saw the court as embodying archaic political attitudes and privileges. [...] the substantive issues of delay and expense that are central to the Chancery discourse in *Bleak House*. Lobban shows that Chancery officials derived their personal income from court fees rather than salaries, a system that promoted the corrupt expansion of court procedure. [...] Dickens developed alliances with reforming lawyers such as County Court Judge Graham Willmore, his source for "Legal and Equitable Jokes," and William Challiner who wrote to him with further cases after reading the first number of *Bleak House*, providing details that Dickens included in the novel (Butt and Tillotson). The intertextual dialogue also worked in the other direction, with *Bleak House* being quoted by law reformers." (Dolin 2007)

"The reviewer in the *Westminster Review* of 1843 who praised Dickens's 'latest desire to ... raise the trampled upon, soften intolerance, diffuse knowledge, promote happiness', was typical of many in the period. But *Bleak House* became something of a watershed. For many, its far darker social criticism and more scathing satire were a perversion of his true powers as a novelist, of his gifts for comedy and pathos. For others – and they have become increasingly the majority – *Bleak House* is the first of his greatest novels. A genuine motive for the change in some critics' attitude was aesthetic: the belief that a novel should move and entertain, not preach. But it is obvious that in many cases this disguised political or social resentment; and the area of resentment became increasingly wider. In *Bleak House* the satire on Sir Leicester Dedlock and on Coodle and Doodle as political leaders angered the Conservatives; the satire on Mrs Jellyby and the mission to Africa angered the Liberals." (Storey 1987 s. 89)

Bleak House rommer et eksempel på at et menneske selvantenner, altså tar fyr uten noen ytre flamme. I romanen er husutleieren Krook sterkt alkoholisert, og en dag han har drukket ekstra mye, tar kroppen hans fyr innenfra. "Several Dickens critics of the early to mid-twentieth century, among them George Bernard Shaw and Edgar Johnson, have interpreted the Spontaneous Combustion that kills Krook in *Bleak House* as portending through symbol the revolutionary destruction of the social order. This allegorical reading is encouraged by the narrator: "the Lord Chancellor of that court, true to his title in his last act, has died the death of all Lord Chancellors in all Courts, and of all authorities ... where injustice is done" (519). Krook's combustion is a warning about the effect of corruption in a sclerotic body politic. The disquiet that this image caused to advocates of realism, like George Henry Lewes, who objected that Spontaneous Combustion was unscientific, suggests that Dickens's work was threatening the emergent realist aesthetic

(Ashton 13-15, 61-67). Dickens's insistence on the reality of Spontaneous Combustion, which some have seen as a weak defence, may be understood in terms of the politics of the literary field, as an assertion of the authority of his own hybrid theory of literature and his own reformist vision of society." (Dolin 2007)

Dickens' romaner handler ofte om barn som lider, f.eks. Florence og Paul Dombey i *Dombey and Son* (1847-48). Kvinner lider også mye, under sine menn i ekteskapet eller utenfor ekteskapet. Den amerikanske forfatteren Harriet Beecher Stowe har fortalt at hun gråt bittert etter å ha lest en av Dickens' triste romaner og at hun fikk feber (her gjengitt fra *Fakta* nr. 11 i 1988 s. 26). Dickens tok initiativ til et hjem for prostituerte i London, og brukte i over et tiår mye tid på sosialt arbeid knyttet til denne institusjonen, uten noen gang offentlig å fortelle om sin innsats.

I *Dombey and Son* kom Dickens med krass kritikk av de sanitære forholdene i Londons slumområder: "Look around upon the world of odious sights – millions of immortal creatures have no other world on earth [...] Breathe the polluted air, foul with every impurity that is poisonous to health and life; and have every sense, conferred upon our race, for its delight and happiness, offended, sickened and disgusted, and made a channel by which misery and death alone shall enter. Vainly attempt to think of any simple plant, or flower, or wholesome weed, that, set in this foetid [= stinkende] bed, could have its natural growth, or put its little leaves off to the sun as GOD designed it. And then, calling up some ghastly child, with stunted form and wicked face, hold forth on its unnatural sinfulness, and lament its being, so early, far away from Heaven – but think a little of its having been conceived, and born and bred, in Hell! [...] Then should we stand appalled to know, that where we generate disease to strike our children down and entail itself on unborn generations, there also we breed, by the same certain process, infancy that knows no innocence, youth without modesty or shame, maturity that is mature in nothing but in suffering and guilt, blasted old age that is a scandal on the form we bear, unnatural humanity!" (fra kap. 47)

Mange skikkelser i Dickens' enorme persongalleri har éntydige og éndimensjonale kjennetegn, uten fasetter. De er mer karikaturer enn karakterer. Det er heller ikke så mange moralske gråsoner som hos mange andre realister. Fattigdom og urettferdighet er blant hans sentrale temaer, men han gir leserne håp og optimisme gjennom å vise menneskelighet på tvers av økonomisk og sosiale skiller. Klasse-skillene er ekstremt tydelig framstilt i hans verk. Dickens har skapt et persongalleri i sine romaner på til sammen ca. 13.000 personer.

Dickens trengte gatelarm for å klare å skrive godt, og mente at "mine figurer synes å ville stå stille hvis de ikke har en folkemengde rundt seg" (sitert fra Benjamin 1974 s. 48).

"Da John Everett Millais stilte ut et lite skjønnmalende maleri av den hellige familien i 1850, under tittelen *Christ in the House of His Parents*, svarte den

litterære realisten Charles Dickens med hatsk forferdelse. Millais' Kristus-figur så ut som en "avskyelig, forvridd, stortutende, rødhåret guttunge i nattkjole", skrev forfatteren, mens Maria-skikkelsen på bildet var "så frastøtende i sin stygghet at hun ville skilt seg ut som et monster selv i den usleste kabaret i Frankrike eller laveste gin-bule i England". (Morgenbladet 7.–13. september 2012 s. 31)

På 1800-tallet fantes det i Storbritannia "that wonderful Victorian synthesis, the classic Victorian novel, through which great writers could address the whole nation. There was no highbrow / lowbrow division of fiction in those days, nor was there a distinction between fiction which is entertaining and fiction which is good for you; because George Eliot and Dickens were both." (David Lodge og Malcolm Bradbury sitert fra <http://lisa.revues.org/2910>; lesedato 12.06.13)

Betydningen av Dickens' samfunnskritikk blir belyst i den amerikanske historikeren Gertrude Himmelfarbs bok *The Idea of Poverty: England in the Early Industrial Age* (1984).

Den britiske forfatteren William Makepeace Thackeray "gives us what seems a whole world, densely peopled, varied in scene, with the miscellaneousness and wastage and loose threads of the actual world" (Sundell 1969 s. 52). Forfatteren "satirized luxury but his novels are full of exquisitely precise and sensuous descriptions of his characters' coats, dresses, rings, watches, canes, dressing-cases and other expensive items. These help to give his work its unique thickness of texture and to establish his own authority as an historian of manners." (Gilmour 1982 s. 33) Thackeray viser i sine romaner "the importance of money, conduct, and social rank [...] the leading theme of his mature works: the redefinition of "the gentlemanly ideal to fit a middle-class rather than an aristocratic context." " (Gordon Ray sitert fra Sundell 1969 s. 3)

Thackeray er mest kjent for romanen *Vanity Fair: Pen and Pencil Sketches of English Society* (1847-48). Romanens hovedperson Becky Sharp er en kynisk klatrer på samfunnsstigen i den såkalte Regency-perioden i engelsk historie, hun er en pikaresk eventyrer, en ulykkelig drømmer og en smart lykkejeger. Becky tar dessuten sin plass i en lang rekke av romanfigurer som har et spesielt økonomisk og sosialt kjennetegn: De bruker mer penger enn de har, de lever over evne, de kan ikke motstå å leve ut drømmer de ikke har råd til. Det er uutholdelig vanskelig å sette tæring etter næring når inntektene svikter for personer og miljøer som forventer eller er vant til en dyr livsstil. Da begynner de uærlige taktikkene å tas i bruk. Fortelleren i *Vanity Fair* spør sine kvinnelige lesere i kapittel 48: "Og mine damer, hvor mange av dere har hemmelige motehandlerregninger? Hvor mange av dere har kjoler og armbånd som dere ikke tør vise frem, og som dere skjelvende går med?" (Martin Grans oversettelse) "Thackeray reveals the price that has to be paid for 'the pursuit of fashion under difficulties' (ch. 37)." (Gilmour 1982 s. 42)

“To an unusual degree we have the sense of a real world going on all round the main characters, full of diversity and colour, full of characters who appear and disappear, enacting at the edge of our consciousness the same patterns of sin and anxiety which hold the centre of the stage. [...] use of surrounding detail and seeming irrelevance to reinforce the main structure of the book” (Sundell 1969 s. 75).

Becky Sharp manipulerer andre for å leve dyrere enn inntektene tillater, hvordan denne elegante aktøren på forfengelighetens marked turnerer menn og kreditorer for å opprettholde sin fasade. Hun er falsk. Hun er overfladisk. Hun lever et liv som hun vil at skal oppfylle hennes drømmer, men dette lar seg ikke realisere uten løgn og bedrag.

Becky er “an anti-heroine in the same way that Jonson’s Volpone is an anti-hero. Both are rogues among fools, but in each case the fools are rogues until they meet in Becky and Volpone a rogue greater than themselves. [...] As she moves from one area of Regency society to another, Thackeray shows that Vanity Fair is everywhere. Everybody is seeking his own end and it is usually not a very noble end that each has in mind. Money is a dominating consideration, and, for enough of the men, so is sex. Even the more sympathetic characters like Dobbin are victims of their illusions about what is good, admirable and worthwhile.” (Pollard 1970 s. 27) “The greater truth about Becky is that she is a mimic, that she trades on the difference between fantasy and society, between the role and the fact.” (Sundell 1969 s. 72)

Becky “is at once all the imperatively aggressive, insanely euphoric impulses of a morally sick civilization, and an individual condensation of that civilization. We question whether we would understand her at all, or be charmed by her buoyancy or appalled by her destructiveness, if her impulses were not memorabilia of our own and her civilization our heritage. [...] Her attraction is partly that of the triumphant knave in a world of knaves and fools; enjoyment is not complicated by pity for the less successful knaves, like the younger Sir Pitt, nor yet for the fools, like Jos Sedley or even Briggs; these belong to the world of satirical comedy, where we have the freedom of feeling that “fools are responsible for their folly.” ” (Sundell 1969 s. 39 og 48)

Becky “is a fitting scourge for the world which created her – fitting aesthetically, in the way of poetic justice, and fittingly moral, in that much of her evil is effective only against those who share her taint. Dobbin is largely immune to her, since he is neither a trifler, a hypocrite nor a snob. The other characters are all vulnerable in one or other of these ways, and we notice that those who judge her most harshly are frequently the ones who have least earned such a right. The right to judge is, of course, the crux, for Vanity Fair is a social place, and no critique of individual characters can be conducted in a void. What Thackeray comes near to suggesting, [...] is that a society based upon privilege and money is rotten in some fundamental

sense. The very concepts of Christian morality become, in such a context, an evasion; an attempt to visit upon the underprivileged and the unprotected sins which more properly belong to society at large. In a world of class and privilege, the simple ideas of “lying” and “stealing,” when applied by the haves to the have-nots will clearly not do. An ideal validity they may have, but in the world as we know it they are turned into a mockery of themselves.” (Sundell 1969 s. 81)

“Almost every sin in *Vanity Fair* can be traced, beyond personal weakness, to the fundamental laws of money and class; to fawn upon the rich and kick the poor is a Christian law of the land. The poison in *Vanity Fair* infects even the servants. Mrs. Sedley’s servants join in the hunt against Becky when she has fallen from grace, her own servants turn against her when Rawdon has stormed off and they sense that her social position is at an end. The poor have more than their chains to lose in *Vanity Fair*; they have their opportunities for hurting one another as well. [...] The cruel realism of this becomes still more detestable when it mingles with conscious snobbery and insensitivity” (Sundell 1969 s. 82).

Thackeray skildrer “the double-dealing and counter double-dealing of the scramble for social power.” (Sundell 1969 s. 70) “The artistic motive-force of *Vanity Fair* is Thackeray’s vision of bourgeois society and of the personal relationships engendered by that society. That is what his novel is about. And the sweep and vividness of it, the vitality of Becky, the rich and teeming comic life of the panorama, all derive from the insight and honesty of Thackeray’s vision. He pierces the hypocrisies of *Vanity Fair*, reveals the disgusting, brutal, degrading sordidness behind and below its elegant glitter. It is the heyday of bourgeois society that he paints, the days when an expanding economy could for a while carry along the hangers-on through the credit it generated (this is how Becky and Rawdon manage to live well on nothing a year) despite its pitiless rejection of its failures like old John Sedley. And the human feeling of Thackeray rebels at this society. And yet ... and yet ... doesn’t he rather like it?” (Sundell 1969 s. 25-26)

Fortelleren i *Vanity Fair* “is criticising human individuals rather than the structure of society as a whole, yet the novel’s pattern [...] prevents us from leaving the matter comfortably at this. Perhaps Thackeray never did decide how far the poison at work in *Vanity Fair* is a social sin, which decisive social action might remove, and how far it is a personal flaw, an ineradicable vanity in the heart of man. The lack of a clear-cut answer may account in part for his restlessness, which we always sense behind the apparently easy elegance of the style.” (Sundell 1969 s. 86)

“Some were repelled by his realism and his focus on society’s moral corruption. Robert Bell complained: “The people who fill up the motley scenes of *Vanity Fair*, with two or three exceptions, are as vicious and odious as a clever condensation of the vilest qualities can make them. The women are especially detestable. Cunning, low pride, selfishness, envy, malice, and all uncharitableness are scattered amongst them with impartial liberality. It does not enter into the design of *Vanity Fair* to

qualify these bitter ingredients with a little sweetness now and then; to shew the close neighbourhood of the vices and the virtues as it lies on the map of the human heart, that mixture of good and evil, of weakness and strength, which in infinitely varied proportions, constitutes the compound individual.” (1848) An anonymous reviewer wondered, “is it advisable to raise so ruthlessly the veil which hides the rottenness pervading modern society?” (1848). Harriet Martineau could not finish the novel “from the moral disgust it occasions” (1848). From Thackeray’s day to the present, *Vanity Fair* has generally been regarded as a masterpiece and as his best novel. What has changed is the flaw Thackeray, as well as *Vanity Fair*, is most commonly charged with. Critical readers of his day called him cynical and even depraved; comparable readers today call him sentimental” (Lilia Melani i http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/index.html; lesedato 03.06.16).

“[G]overning all the movements [i *Vanity Fair*] is one ethos of aggressive egoism, articulated through the acquisition of cash and through the prestige fantasies born of cash. [...] Still acting under the same ethos as that governing the whole civilization, Becky is able to represent its tendencies without class pretenses. Thus Becky, like Moll Flanders, though a strongly individualized character, is the type of a whole civilization, a small-scale model of a world, a microcosm in which the social macrocosm is subtilized and intensified and made significant. With this predominantly social bearing of the novel, the characters – even Becky – tend to be depicted in a relatively “external” way: that is, there is relatively little discussion of the nuances of their feelings and their motivations; they are not self-analytical characters, as characters in French novels tend to be, nor do they spend much time in deliberate analysis of each other; they appear to us physically, in action” (Sundell 1969 s. 33).

“ ‘Thackeray’s characters exist in a denser context than perhaps any characters in fiction’, Kathleen Tillotson observes, and she cites the case of the Edward Dale who buys the family’s silver spoons at the Sedley auction and makes a present of them to Mrs Sedley. “Edward Dale, the junior of the house, who purchased the spoons for the firm, was, in fact, very sweet upon Amelia, and offered for her in spite of all. He married Miss Louisa Cutts (daughter of Higham and Cutts, the eminent corn-factors), with a handsome fortune in 1820; and is now living in splendour, and with a numerous family, at his elegant villa, Muswell Hill.” (ch. 17) This is all we hear of him; another story surfaces briefly at the edge of our vision, complete with the authenticating details about Higham and Cutts and Muswell Hill, only to be crowded out by the pressure of other events. The impression is that of a world teeming with people and their stories, from which the narrator has been able to choose only a few. The panoramic effect is temporal as well as spatial. The ‘long retrospective vision’ reaches back into the origins of Thackeray’s society in the early years of the century, filling his canvas with details of the past – dates, songs, fashion, customs (like Vauxhall) – which cluster more thickly than in any other Victorian novelist and give an extra significance to his description of his novelist

self as an 'historian'. The narrator's memory can command the genealogy of his high-born characters (such as the masterly description of the Steyne family in chapter 47) and the humble origins of his parvenus, and it seems to surround the characters, especially in the second half of *Vanity Fair*, with an awareness of their completed destinies, so that the 'story' often seems secondary to the reflections it occasions. The plot matters, needless to say: we want to know what happens next, but Thackeray's leisurely narrative method, interrupting chronology to double back on the past, lingering over the undramatic episode (for example the account of Amelia's sufferings in Brompton), stopping to offer general reflections on human experience, makes for a mood of contemplation rather than galloping excitement." (Gilmour 1982 s. 38-39)

"Thackeray saw the writer as serving a necessary function – to raise the consciousness of his readers. [...] He aimed not only to expose the false values and practices of society and its institutions and to portray the selfish, callous behavior of individuals, but also to affirm the value of truth, justice, and kindness. This double aim is reflected in his description of himself as satiric and kind: "under the mask satirical there walks about a sentimental gentleman who means not unkindly to any mortal person." " (Lilia Melani i http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/index.html; lesedato 03.06.16)

"Though Thackeray set his novel [*Vanity Fair*] a generation earlier, Thackeray was really writing about his own society (he even used contemporary clothing in his illustrations for the novel). Thackeray saw how capitalism and imperialism with their emphasis on wealth, material goods, and ostentation had corrupted society and how the inherited social order and institutions, including the aristocracy, the church, the military, and the foreign service, regarded only family, rank, power, and appearance. These values morally crippled and emotionally bankrupted every social class from servants through the middle classes to the aristocracy. High and low, individuals were selfish and incapable of loving. Well aware of himself as flawed, he identified with the self-centered and foolish characters he portrayed in *Vanity Fair*; his object in writing the novel was "to indicate, in cheerful terms, that we are for the most part an abominably foolish and selfish people "desperately wicked" and all eager after vanities.... I want to leave everybody dissatisfied and unhappy at the end of the story – we ought all to be with our own and all other stories. Good God don't I see (in that maybe cracked and warped looking glass in which I am always looking) my own weaknesses wickednesses lusts follies shortcomings? We must lift up our voices about these and howl to a congregation of fools: so much as least has been my endeavour." His identification with the fools and the sinners of *Vanity Fair* could not be stated more clearly. The image of the cracked-mirror provided the basis of the drawing for the frontispiece when the serialized novel came out in book form in 1848." (Lilia Melani i http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/thackeray/index.html; lesedato 03.06.16)

Thackerays forteller “is willing to depict the cynicism of Mr. Osborne, who will readily see George amuse himself with any woman he fancies, as long as he is not mad enough to want to make her his wife. Boys will be boys, says Mr. Osborne in effect, but “unless I see Amelia’s ten thousand down, you don’t marry her ... And that’s flat.” A modern reader is often tempted, I think, to treat this as bitter satire, rather than as the very minimal realism which it is. [...] In a society using Christian values almost wholly perversely, resilience and energy are forced to know themselves, in a Becky, as conventional sins. For this reason too we forgive her, for we see how little right society has to judge her as it does. She is indeed its reflection, and interesting to us largely because she has the courage and energy, though so heavily handicapped, to play its game. We notice that though she employs hypocrisy, she is never taken in by it herself; she does not make her sin a virtue, and is to this degree preferable to those who do.” (A. E. Dyson i Sundell 1969 s. 83-84)

I en scene i *Vanity Fair* skildres det hvordan Sir Pitt Crawley, som har blitt lam, behandles av en av tjenestejentene. Pitt har tidligere blitt framstilt som svært usympatisk, og tjenestejenta Hester vil nå ha en liten hevn når hun blir alene med han: “Hester’s face and manner, which was always exceedingly bland and gentle while her lady was present, would change at once, and she would make faces at him and clench her fist and scream out “Hold your tongue, you stoopid old fool,” and twirl away his chair from the fire which he loved to look at – at which he would cry more. For this was all that was left after more than seventy years of cunning, and struggling, and drinking, and scheming, and sin and selfishness – a whimpering old idiot put in and out of bed and cleaned and fed like a baby.” (fra kap. 40)

“Thackeray could not forget those ‘near facts’ of ordinary human struggle and tried to make his art faithful to them that he was distrustful of moral absolutism.” (Gilmour 1982 s. 53) “At the same time that these physical images of Jos [Sedley] flash to the mind’s eye an impression of something deep and possible in individual personality, they are made by Thackeray to represent to the social reason an extremely significant phase of a culture. We see in Jos’s obesity the sickness of a culture, the sickness due to spiritual gourmandism, or, in simpler but still metaphorical words, to “overeating”; in his shyness of women, the repressions and abnormalities of a sick culture; in his stupidity and febrile conceit, the intellectual numbing and tubercular euphoria of a culture. Thus the physical image, here, mirrors most fearful depths of the personal and, at the same time, most threatening perspectives of the social life.” (Sundell 1969 s. 34)

“Again and again Thackeray reminds us that we, too, belong to Vanity Fair. To condemn Becky easily is *a fortiori* to condemn ourselves; how are we to make any judgment without resorting to hypocrisies deeper and more shameful than her own? The imaginative power of Thackeray’s vision forces the reality of this dilemma upon us” (Sundell 1969 s. 85).

Den franske forfatteren Victor Hugos roman *De elendige* (1862) legger ikke vekt på den enkeltes psykologi, men den sosiale strukturen i samfunnet. Særlig den delen av handlingen som foregår i Paris, viser storbyen som en jungel der enkeltmennesker mister mye av sin betydning og inngår i en stor menneskemasse (Macherey 1990 s. 80). Men denne romanen har mange melodramatiske og didaktiske trekk som undergraver realismen i teksten. Hugo skapte stereotyper og tydelige helter: straff-fangen; skurken; den idealistiske; den vakre; den rene osv. (Bessières 2011 s. 50). *De elendige* ble av den franske dikteren Alphonse de Lamartine kalt “dobbelte farlig” fordi den skapte redsel hos de lykkelige og ga næring til håp hos de ulykkelige (gjengitt fra <http://babel.revues.org/4510>; lesedato 08.09.15).

“Victor Hugos “Les Misérables” ble først utgitt i 1862. Romanen starter i 1815 og kulminerer i juniopprøret i 1832. [...] Detaljene har høy stjerne. En skokk med bipersoner leveres med fødselsattest, slektstre og livshistorie. Ikke bare en seng, men en sengs omgivelser har krav på den mest inngående beskrivelse: “Sengen var omgitt av et skjerm Brett med ni felter i koroman-delarbeide.” På første side, hvor Hugo symptomatisk nok allerede skjener ut, heter det: “Skjønt det ikke på nogen måte har noget å gjøre med selve hovedsaken i det vi her skal fortelle, er det kanskje ikke helt unyttig, selv om det bare er for å være nøiaktig”. Men det forfatterkokette “nøyaktig” er jo ikke poenget: De såkalte sidesporene viser seg ofte å være selve hovedsporene, eller uunnværlige for å bygge dem opp. Stoffet vokser som en rullende snøball. Stort og smått hekter seg til opplysninger som er lagt ut fra før, og får gjennom denne bevegelsen mening og struktur. Det hjelper for eksempel med bakgrunnsstoff fra Napoleonskrigene, blant annet 32 sider om slaget ved Waterloo, for å forstå junirevolusjonen. For å få et ordentlig bilde av hvem den elskelige biskop Bienvenu er, hjelper det at også hans søster og husholderske er behørig skildret, samt deres felles hverdag, siden intet menneske er en øy, og siden det ikke gir mening å være elskelig i enerom. [...] det er fattigdom som skaper de elendige. Som skaper tyver. Som skaper prostitusjon. Som skaper såkalt dårlige mennesker. Og at dét er samfunnsordningens skyld. Romanen er på den ene siden et varmt forsvar for disse elendige, på den andre siden en måte å vise vei ut av elendigheten på. For det er også klart hva Hugo mener er medisinen for dette skjeve samfunnet: Kunnskap og opplysning, også for kvinner og barn. Demokrati og likestilling. Få bukt med klasseforskjellene. Men også: gå i seg selv.” (Ingvild Bræin i *Klassekampens* bokmagasin 26. januar 2013 s. 4-5)

De elendige står i en mellomposisjon mellom romantikken og realismen. En av hensiktene med romanen var å gi et innblikk i livene til “de anonyme, de ignorerte, de glemte” (Gély 1975 s. 7), dvs. til mennesker som tradisjonelt ikke er viktige i en romantekst. Hugo ville at boka skulle være “et slags sosialt epos om elendigheten”, men også et “epos om en sjel” (sitert fra Gély 1975 s. 12 og 42).

Mens han arbeidet med *De elendige* skrev Hugo: “Et samfunn som ikke vil la seg kritisere, er som en sykdom som ikke vil bli helbredet.” (sitert fra Gély 1975 s. 12) Noen scener og personer i romanen er basert direkte på forfatterens egne opplevelser. I boka blir den unge kvinnen Fantine prostituert etter å ha mistet sin jobb. Hun blir mishandlet av en kunde, og dette er basert på at Hugo i 1841 så en parisisk prostituert bli mishandlet av en mannlig kunde om natten (Gély 1975 s. 59). Manuskriptene til romanen og samarbeidet med forlaget viser at Hugo ville gi et nøyaktig bilde av de stedene i Paris der mye av handlingen utspiller seg (Gély 1975 s. 61). Men fortelleren i boka er ikke opptatt av det framvoksende industrisamfunnet og av hvordan den borgerlige kapitalismen preget samfunnsutviklingen (Gély 1975 s. 76). Sjelene er viktigere for fortelleren enn samfunnet.

De elendige innledet en “litterær borgerkrig” gjennom å virke opprørsk, nesten revolusjonær (P. Angrand sitert fra Guise og Neuschäfer 1986 s. 78).

Tysk-engelske Friedrich Engels, best kjent som en nær samarbeidspartner til Karl Marx, ga ut boka *Den arbeidende klasses situasjon i England* i 1845 (den ble oversatt til engelsk i 1887). Engels kjente spesielt godt til forholdene i industribyen Manchester, der han selv bodde. Han var rystet over forholdene for arbeiderne, særlig i slumområdene som lå i en ring rundt bykjernen. Borgerskapets forretninger lå i kjernen, mens borgerskapet bodde i en ring utenfor slummen. Utenfor denne ytre ringen lå adelens store gods. Når borgerne skulle inn til bykjernen, reiste de via gater med butikkfasader, som gjorde at de slapp å se arbeiderklassens fattigdom.

“I 1842 viste *Report on the Sanitary Condition of the Labouring Population of Great Britain* at gjennomsnittsalderen for menn i industribyen Manchester var sunket til 17 år – bare halvparten av det den var i landsbyene rundt, mens bare annethvert barn levde til å bli fem år. Charles Dickens skrev etter et besøk der – ikke om tro, håp og kjærlighet – men om “ildveier og flammende smelteovner, brølende dampmaskiner og en mengde skitt, elendighet og misère som jeg aldri har sett maken til. Jeg har sett nok og det kvalmer meg hinsides alt. Jeg vil slå det hardeste slag jeg makter for disse ulykkelige skapninger som må leve i slike kår.” ” (Gudmund Hernes i *Morgenbladet* 20.–26. januar 2012 s. 48)

Den britiske forfatteren George Eliot (psendonym for Mary Ann Evans) skrev i *Westminster Review* om “Silly Novels by Lady Novelists” (1856). Her kritiserte hun kvinnelige forfattere som ikke kjente til den sosiale virkeligheten og nøden som de skrev om: Disse forfatterne hadde “evidently never talked to a tradesman except from a carriage window; they have no notion of the working-classes except as “dependents;” they think five hundred a year a miserable pittance; [...] It is clear that they write in elegant boudoirs, with violet-colored ink and a ruby pen; that they must be entirely indifferent to publishers’ accounts, and inexperienced in every form of poverty except poverty of brains. [...] If their peers and peeresses are improbable, their literary men, tradespeople, and cottagers are impossible; and their

intellect seems to have the peculiar impartiality of reproducing both what they have seen and heard, and what they have not seen and heard, with equal unfaithfulness.”

Noen russiske litteraturkritikere oppfattet russeren Nikolaj Gogols diktning som “matematisk tro mot virkeligheten” (Gourfinkel 1956 s. 20). Hans litteratur gjenga “det reelle i sin nakne sannhet [...] Herr Gogol er dikter, det reelle livets dikter [...] hvilket materiale bruker denne dikteren? Det mest alminnelige som finnes, skapt fra ubetydelige, foraktelige, hverdagslige detaljer.” (sitert fra Gourfinkel 1956 s. 21-22) Om sin roman *Døde sjeler* (1842) skrev Gogol at noen forfattere ønsker å skjule alt som er trist, mens andre ikke viker unna for å beskrive ulykkelige skjebner, hjerteløse individer og skinnhellige personer. “En slik forfatter lider og opplever bitter ensomhet.” (Gogol sitert Gourfinkel 1956 s. 24)

Døde sjeler har trekk fra både romantikken og realismen. Romanen har symboltunge skikkelser, men godseierne i romanen og guvernementsbyen der mye av handlingen foregår, representerer noe typisk i Russland på den tiden. Den sosiale kritikken av det russiske samfunnet kommer fram gjennom satire. Personene er smålige, egoistiske, griske og byen full av overfladisk sladder. Det er gjennomsnittsmennesker som lever gjennomsnittlige, relativt meningsløse liv. Det er nesten som om de er døde (døde sjeler, men tittelen sikter primært til avdøde, livegne bønder som fortsatt er registrert som godseierens eiendom).

I et forord til *Døde sjeler* skrev Gogol at bokas hovedperson er “a man who is a type taken from our Russian Empire. This man travels about the Russian land and meets with folk of every condition – from the nobly-born to the humble toiler. Him I have taken as a type to show forth the vices and the failings, rather than the merits and the virtues, of the commonplace Russian individual; and the characters which revolve around him have also been selected for the purpose of demonstrating our national weaknesses and shortcomings. [...] carelessness, inexperience, and lack of time have led to my perpetrating numerous errors and inaccuracies of detail; with the result that in every line of the book there is something which calls for correction. For these reasons I beg of you, my reader, to act also as my corrector.” (oversatt av D. J. Hogarth)

Den russiske forfatteren Fjodor Dostojevskijs romaner er idédiktning samtidig som det er realistiske skildringer av det russiske samfunnet. Hans diktning tematiserer kristne idealer som selvoppofrelse, ydmykhet og medfølelse, sammen med fortvilelse, skyld, tro, lidelse og frelse. Dostojevskij “taler om trangen til at bøje sig for noget uendelig højt og noget uendelig stort” (Hansen 1977 s. 411). Det han frykter mest, mer enn en tsars diktatur, er nihilismen (Sollers 1986 s. 61). Dostojevskij mente at ideen om udødelighet var opprinnelsen til hele menneskets idéverden (Schneider 1967 s. 107).

“Et stort antal af de personer der færdes i Dostojevskijs romaner befinder sig på tærsklen til selvopgivelse, enten fordi de ikke agtes af andre eller fordi de ikke

agter sig selv.” (Hansen 1977 s. 235) “Dostojevskij skapar en ny hjältetyp. För denne är frågan inte längre vilka värden som skall eftersträvas, utan om det överhuvudtaget finns några värden att förlita sig på. Upplösningen av samtliga auktoriteter leder till förvirring och vilsenhet i stort som smått, och den enda utvägen är att bryta upp ur viljeförlamning och apati” (Pär Hellström i <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1060186/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 06.07.18). Dostojevskijs helt beveger seg i retning religiøs tro og tillit til at Gud gir tilværelsen mening, til tross for all fattigdom og lidelse i verden.

“The label of ‘romantic realist’ that Donald Fanger adopts in his comparative study, *Dostoevsky and Romantic Realism* (1965), is as justified for Dickens as it is for the other great nineteenth-century novelists he treats: Balzac, Gogol and Dostoevsky himself. [...] the blend of omniscient detailed knowledge with a powerful imaginative view – generally a mixture of attraction and repulsion – that creates the affinities between them.” (Storey 1987 s. 94)

“Det nye ved Dostojevskij i forhold til samtidens naturalistiske realisme er at han gør alvor af at lade dialogen være dialektisk, ikke blot i den forstand at de mange forskellige personer har hver sine særligheder og individualiteter, men også i den forstand at en række forskellige synspunkter bliver fremstillet med samme styrke og samme kunstneriske ligeberettigelse. Bachtin har kaldt denne romanform polyfon. Dostojevskij manipulerer ikke med sine personer. De får alle mulighed for at komme til orde og udtrykke deres væsen helt. Der findes derfor i disse værker ingen hovedperson der repræsenterer forfatterens hensigt eller synspunkt, og heller ikke en række bipersoner der som marionetter har til opgave at understøtte hovedpersonens “højere sandhed”, eller lade sig besejre af den, men der findes en flerstemmighed af personer og synspunkter, der ikke bare er der for at holde hinanden i skak, eller fordi det lyder smukt med flere stemmer i et orkester, men fordi de er sande. De er sande i deres fortvivlelse, i deres forløjethed, i deres livstørst, i deres selvopofrelse, i deres kamp for at finde en mening med deres tilværelse o.s.v. Og i denne sandhed ligger deres kunstneriske styrke.” (Hansen 1977 s. 15) “Dostojevskij identificerer sig aldrig med nogen enkelt af de personer der færdes i hans romaner.” (Hansen 1977 s. 196)

“Ikke et eneste sted i Dostojevskijs vældige produktion gives der udtryk for moralsk forargelse. Kun de gemene og fornærmede blandt hans personer er i stand til at forarges moralsk.” (Hansen 1977 s. 208) Men en marxistisk leser skrev at “Dostojevskijs romaner er den frygteligste anklage der findes mod det borgerlige samfund. Du er den egentlig skyldige, slynger de dette samfund i ansigtet, dig er det der er den sande morder, menneskesjæle har du dræbt.” (Rosa Luxemburg sitert fra Hansen 1977 s. 399)

Tittelen på Dostojevskijs roman *Idioten* (1868) sikter til hovedpersonen fyrst Mysjkin, som er et idealisert godt menneske. Da han kommer til St. Petersburg, blir han oppfattet som en idiot på grunn av sine kristne idealer. “Det ironiske var at jo

mere Mysjkin roste den overklasse, hvis repræsentanter han var omgivet af, for varmhjertethed, forståelse og evne til at vise forsonlighed, des mere afslørede han deres forløjethed, deres uduelighed, deres liv som snyltere på det russiske folk.” (Hansen 1977 s. 401)

I *Idioten* er Nastasjas skjønnhet ifølge den tyske forfatteren Reinhold Schneider tredelt: knyttet til gåtefullhet, makt og lidelse. Fyrst Mysjkins skjønnhet skyldes maktesløhet, medlidenhet, renhet, naivitet og lidelse (Schneider 1967 s. 106). Lidelse er uunngåelig, men hos Mysjkin går lidelse og medlidenhet over i hverandre. Han er som et barn, slik Jesus ville ha det ydmyke menneske. (I Markusevangeliet kapittel 10 sier Jesus: “La de små barna komme til meg, hindre dem ikke! For Guds rike hører slike til. Sannelig sier jeg dere: Den som ikke tar imot Guds rike som et lite barn, skal slett ikke komme inn i det!”)

“Heller ikke det vesteuropaeiske borgerskab var Dostojevskij i stand til at agte. Han skriver om det efter sin første rejse til Vesteuropa (1862) i “Vinternoter om sommerindtryk”. Navnlig gjorde den franske bourgeois et stærkt indtryk på ham. Bourgeois’en er det dydigste menneske der findes på Jorden, og dyden består i at overholde den vedtagne orden, lige fra frisuren og skægpyrdelsen til ægteskabets ukrænkelige façade og den af bankbogen garanterede selvagtelse. [...] Uden penge mister borgeren sin selvagtelse, og fremfor alt mister han sine medborgeres agtelse. Pengene er moralens fundament. Det er umoralsk at gifte sig af kærlighed.” (Hansen 1977 s. 402) “Idealerne holdes højt, man tror på fremskridtet og det almene vel, men hensynsløsheden er uden nåde og barmhjertighed – og uden munterhed.” (Hansen 1977 s. 406) Velstand og egen trygghet var alfa og omega for borgerskapet, om det så krevde krass utnyttelse av arbeiderklassen.

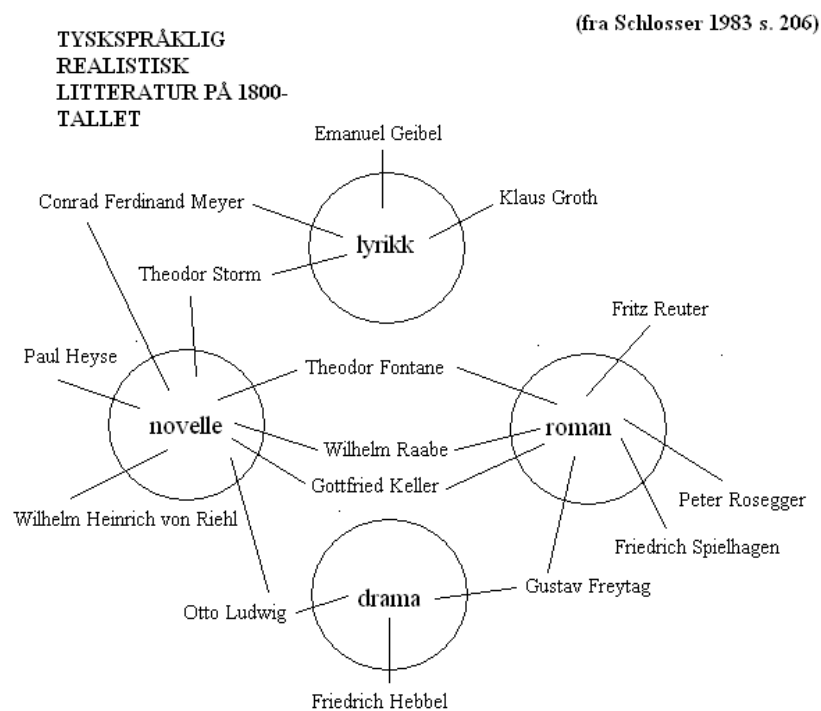
Den russiske nasjonen var ifølge Dostojevskij både hellig og ubegripelig, og han mente at i Russland kommer kristendommen til uttrykk både som mysterium og i lidelsens makt (Schneider 1967 s. 108-109). Alt dette står i motsetning til Vesten, og han håpet derfor at det forfalne Vesten kunne bli “russisk” i åndelig betydning. For han var det å være russisk det samme som religiøs universalitet (Schneider 1967 s. 110).

I Dostojevskijs roman *Brødrene Karamasov* (1879-80) kroppsliggjør de tre brødrene ulike ideer: Dmitrij representerer det fysiske og sanselige, Ivan det intellektuelle og Aljosja et religiøst-kontemplativt prinsipp (Robert Hodel i Hillmann og Hühn 2012 s. 124). “Beretningen om Ivan er uten tvivl det mest personlige Dostojevskij har skrevet. Ivan er mig selv, skal han engang have sagt. Ivan er Dostojevskijs forsøg på at gennemtænke fornægtelsens mulighet til bunds, og han ser da at den konsekvente fornægtelse er selvmord. Vel er Ivan en meget yderliggående fornægter, og dog formår han trods alt ikke at være konsekvent i sin fornægtelse.” (Hansen 1977 s. 130)

“In Balzac’s *Père Goriot* – whose title is indicative of the “father” theme – the actual father, Goriot, is a degenerative victim of corrupt social ideas, while the “spiritual father” of the hero is an out-and-out criminal. Turgenev’s *Fathers and Sons* announces the same theme by its title; and again here the “fathers” are inadequate. In Dostoevski’s *The Brothers Karamazov*, the sons’ murder of the father is the focus of plot, and we have the famous question, on the part of Ivan Karamazov, “Who doesn’t desire his father’s death?” ” (Sundell 1969 s. 36)

En tysk litteraturforsker har hevdet at Dostojevskij skapte sjangeren “roman-tragedie” (Gehse 1993 s. 40; “Romantragödie”). Hos Dostojevskij kan f.eks. mennesker som elsker hverandre likevel rive hverandres hjerter istykker som om de følte intenst hat.

Oversikt over tyske realistiske forfattere i ulike sjangrer:



Realistiske romaner må være “kjedelige” når de skildrer kjedelige liv. Den franske forfatteren Émile Zola’s roman *En enkel sjels liv* (1904) skildrer det mest hverdagslige og monotone livet på den franske landsbygda (Demougin 1985 s. 1405). Noen fortellere understreker det alminnelige og “betydningsløse”. Den svenske forfatteren Hjalmar Söderberg begynner novella “Sann historia” i samlingen *Historietter* (1898) slik: “Det är icke någon historia för allvarligt folk. Man blir varken klokare eller bättre av att läsa den, och den betyder ingenting särskilt. Dessutom är det så längesedan den passerade, så det kunde egentligen vara onödigt att berätta den; men den är åtminstone sann, och sanningen bör man alltid hålla i ära.”

Mange norske filmskapere er “hoffnarrer for det sosialdemokratiske godhetsregimet [...] kombinert med at alt skal være realistisk i norsk film; alle skal snakke realistisk, oppføre seg realistisk, alt skal være forståelig og for all del ikke merkelig eller fantastisk ... altså; akkurat som en norsk triviell hverdag er fra morgen til kveld, [dette] er det siste baugskuddet for ny norsk film.” (filmregissør Lars Daniel Krutzkoff Jacobsen i *Morgenbladet* 14.–20. januar 2011 s. 21)

Dokumentarfilmer skal vise virkeligheten, men et medium kan aldri vise det virkelige/sanne uformidlet eller umediert. “From the perspective of the programme makers, *documentary realism* (Colin MacCabe calls this *classic realism* in the case of the novel) involves foregrounding the story and backgrounding the use of the conventions of the medium (e.g. using ‘invisible editing’). This ‘transparency’ of style encourages viewers to regard the programme as a ‘window’ on an apparently unmediated world rather than to notice its constructedness. Realism in drama is no less a set of conventions than any other style, and it serves to mask whose realities are being presented.” (Zdrengeha 2007)

Realisme som kunstnerisk strategi forekommer i mange medier og kunstarter. Den franske filmregissøren Marcel Carnés *Dagen gryr* (1939; engelsk tittel *Daybreak*) er et “mesterverk innenfor “poetisk realisme”.” (Bergan m.fl. 2007 s. 30). Carné regnes som den sentrale representanten for poetisk realisme i Frankrike (Labarrère 2002 s. 11). Den italienske neorealismen (dvs. nyrealismen) innen filmmediet dominerte filmproduksjonen i Italia på 1940-tallet. Sosiale problemer og etiske dilemmaer ble skildret gjennom enkle, hverdagslige menneskers historier. En kjent neorealitisk film er Vittorio De Sicas *Sykkeltyven* (1948). De neorealitiske italienske filmene ble ofte spilt inn utendørs i naturlig lys med amatørskuespillere, og personene taler hverdagsspråk (Parkinson 2012 s. 121). Disse filmene har noen naturalistiske trekk (Parkinson 2012 s. 121).

“De italienske neorealitene ønsket å “ta virkeligheten på fersk gjerning”, noe som skulle tilsi en nærmest dokumentarisk tilnærming til filmen. *Sykkeltyvene* er, til tross for den karakteristiske bruken av amatørskuespillere og autentiske opptakssteder, en fiksjonsfilm med en klar dramaturgi og klassisk stiliserende fotografi og musikkbruk. Derfor er det en vakker, og trist, film, med en reell følelse av autensitet. [...] Til tross for det ryktet den italienske neorealitiske filmen raskt fikk over hele verden, var det italienske publikum ikke særlig ivrig etter å få se sin egen menneskelige nød speilet på lerretet. Aktuell virkelighetsskildring har aldri utgjort en stor del av verdens filmproduksjon. Hvorfor snakket man da om “neorealisme” da Rosselinis *Rom – åpen by* (1946) og de Sicas *Skopusserne* (1946) kom rett etter krigen? I Italia ble realismen i etterkrigsfilmene sett på som en fornyelse av en realistisk retning innen den tidligere, lokalpregete italienske filmen. Og i andre land ble den italienske holdningen og stilen sett på som en ny og ganske annen form for realisme enn for eksempel den britiske dokumentarismen, som hadde skapt de kunstnerisk dominerende filmene under krigsårene.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2014 s. 10-11)

Den italienske filmregissøren Luchino Visconti “hevdet selv at termen neorealisme ble født med hans film *Besatt* fra 1942. [...] Viscontis *Jorden skjelver* fra 1948 er kanskje den ultimate neorealistiske filmen, basert på romanen “I Malavoglia” av Giovanni Verga. Her møter vi et fattig siciliansk fiskermiljø som sliter under vanskelige økonomiske forhold. Den er filmet på location med aktører hentet fra en lokal fiskelandsby på Sicilia, der regissøren insisterte på at de skulle snakke den lokale dialekten som knapt var forståelig for italienere flest.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 2 i 2013 s. 15)

Den franske filmteoretikeren André Bazin oppsummerte egenskaper ved de italienske neo-realistiske filmene slik: De ble filmet utendørs eller med naturlig dekor (i motsetning til i filmstudioer); bruk av ikke-profesjonelle skuespillere; vanlige mennesker og vanlige hendelser; scenarier som var inspirert av framstillingsmåten i amerikanske romaner; økonomiske rimelige filmproduksjoner (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 96). Likevel ble mange scener i neo-realistiske filmer filmet i studio, men disse scenene ble plassert mellom scener som var filmet utendørs eller i ekte miljøer (ofte i fattige bydeler, små landsbyer eller på øde steder). Noen av skuespillerne var dessuten profesjonelle (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 99).

Egyptiske filmregissører som Kamal Salim, Salah Abou Seif og Henri Barakat har lagd neorealistiske filmer, f.eks. Salims *Viljen* (1939) og Abou Seifs *Din time kommer* (1951) og *Mellom himmel og jord* (1959) (Abdelmajid Babakhouya i <http://babel.revues.org/806>; lesedato 10.04.15). “Egyptian director Salah Abu Seif contributed to the foundation of a neorealist style in Arabic cinema in the late Fifties. A style in line with European neorealism, characterized by stories set amongst the poor and working class, filmed on location, frequently using nonprofessional actors.” (Ouissal Mejri i <http://www.widescreenjournal.org/index.php/journal/article/>; lesedato 31.10.16) Egypteren Youssef Chahines film *Kairo sentralstasjon* (1958; originaltittel *Bab al-Hadid*) har neorealistiske trekk, og handler om en avisselger som forelsker seg og som blir gal av avvisningen fra den han elsker.

“Arne Skouens neorealistiske *Gategutter* (1949)” er et eksempel på en norsk film innen denne kunstneriske retningen (Ove Solum i tidsskriftet *Cinematiket* nr. 5 i 2015 s. 44). “Skouen starter som en realist, som med *Gategutter* skapte et stykke norsk neorealisme [...] Skouen fører på samme måte som de italienske neorealistene i filmen videre en realismetradisjon fra en Courbet eller en van Gogh, og finner små presise hverdagsbilder som samtidig summerer opp hovedtemaene i hans solidaritets- og fellesskapsvisjon.” (Gunnar Iversen i <http://rushprint.no/2013/10/visjon-og-virkelighet-arne-skouen-som-filmskaper-del-2/>; lesedato 03.08.15)

Filmer innen den såkalte L. A Rebellion-filmbevegelsen på 1970-tallet har ofte neorealistiske trekk. Det gjelder f.eks. *Killer of Sheep* (1977) av den afro-amerikanske regissøren Charles Burnett.

“André Bazin betegner cinematisk realisme som en stil med fokus på lange innstillinger, dybdefokus, sparsommelig klippeteknikk, og bruken av amatørskuespillere (Bazin 1971: 22-40). For Bazin, og mange teoretikere etter ham handler realismebegrepet om enkelhet og renhet i filmteknikken [...] Et bedre begrep enn realisme i forbindelse med thrillere og fiksjonsfilm kan være autentisitet, hvor steder og mennesker er gjenkjenbare som deler av vår verden og virkelighetsoppfatning, med det samme konsekvensmønsteret – å bli skutt leder til død, slag fører til smerte og tyngdekraften vil dra deg nedover hvis du faller fra en høy bygning. En slik autentisitet er mulig å portrettere på film samtidig som ikke alle elementene trenger å se realistiske ut” (Stapnes 2010 s. 87-88).

“Kristin Thompsons forståelse av realisme i Hollywoodfilm kan være behjelpelig med å moderere begrepet. “On the whole, purely realistic motivation is not the main type employed in Hollywood films. Most actions are justified not, primarily, by an appeal to cultural beliefs about the real world, but by a seemingly necessary causal relationship to other actions within the film”. Hun knytter altså realismebegrepet opp mot kausalitet og motivasjon i fortellingen. Hun fortsetter med å understreke at den realistiske motivasjonen virker som bakgrunn for handlingen, men at i duellen mellom realistisk motivasjon og nødvendighet for en viss komposisjon i handlingen eller i bildet vil komposisjonen alltid gå foran, som når karakterer diskuterer høyst hemmelige detaljer på steder med mye mennesker, uten at noen ser ut til å kunne høre dem (Thompson 1988: 53). Det realistiske elementet blir dermed underordnet det komposisjonelle. Cinematisk realisme vil først og fremst være en måte å formidle noe som ser troverdig ut [...] Det autentiske kan også komme til uttrykk gjennom bruken av nyhetsoverskrifter, arkivdokumenter, eller uttrykket “basert på en sann historie”, som fremmer en påstand om autentisitet samtidig som det åpnes for en fiksjonell tolkning.” (Stapnes 2010 s. 88-89)

“ ‘Mumblecore,’ the flippant term for any number of recent microbudget American independent films that favor low-key realism over technical fireworks, has come home this month to the place where it began. [...] [Andrew] Bujalski’s “Funny Ha Ha” is often called the first mumblecore film. Released in 2002, this amiable tale about friends adrift after college has a loose-ended plot to match. The aches and pains of unrequited love provide what drama there is. And yet to many critics the simple camera set-ups and tongue-tied dialogue proved that committed amateurism can be superior to professional vacuity. [...] other directors – Jay and Mark Duplass, Aaron Katz, Lynn Shelton, Joe Swanberg – who share this aesthetic. [...] But just as prominent in some of these films is the lingering gaze of the camera upon particular locales. The genial passivity of so many of its characters is mirrored by long takes and leisurely cutting, as though neither actors nor audience

should be in any rush to go anywhere or accomplish much. [...] Mumblecore's directors have molded the world as they found it on the street or at the kitchen table, much as photographers once did before they became labeled as artists and found themselves drawn to making pictures about pictures and other forms of self-reflexive commentary. Instead of enhancing reality or inventing one with computer graphics, these filmmakers have tried to make something cinematic out of materials all of us with theatrical friends and access to a camera have on hand." (Richard B. Woodward i <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703899704576204470101792898>; lesedato 09.01.18)

Den franske litteraturforskeren Roland Barthes vektlegger i artikkelen "Realitetseffekten" (1968) hvordan forfattere kan bruke små, "overflødige" detaljer (f.eks. et barometer i et interiør) for å gi leserne en opplevelse av at det de leser er virkelighet. De "overflødige" detaljene, som ikke er nødvendige for plottet, henter så å si den ytre virkeligheten inn i teksten. Realitets- eller virkelighetseffekten er en litterær funksjon. Det tilsynelatende betydningsløse barometeret på en vegg hos Madame Aubain i Gustave Flauberts novelle "En enkel sjel" betyr virkelighet snarere enn å referere til noe virkelig. Noen elementer i teksten har ingen annen funksjon enn å simulere virkelighet. "Den realistiske skrivemåten er langt fra å være nøytral, den er tvert imot full av oppsiktsvekkende tegn på fabrikkasjon" skriver Barthes i et annet verk (1972 s. 49). Det realistiske er bare en kode for representasjon og meningsskaping (Barthes 1970b s. 87). Forfatterne bruker ulike grep for å signalisere autentisitet.

"In 1968, Barthes introduced the notion of the "reality effect" (*effet de réel*) to explain the inclusion of descriptions in novels which "seem to have no logical, narratological or aesthetic necessity" [...]. Barthes found that in texts like Flaubert's 'A Simple Heart,' there were references to details like a "barometer" that seemed to have no function in the narrative, and so was not recognised in structural analysis (Barthes 1986 [1968]). This anomaly led Barthes to ask: "Is everything in narrative significant?" and if not, then what is "the significance of this insignificance?" (ibid., 143). Barthes turned to the use of realism in historical narratives and found the use of realism usually justified speaking. It is a narrative about history and so refers to the real in order to justify its existence. But this still didn't explain the use of realism in the kinds of texts Barthes was looking at. There seemed to be no function other than just being a detail about the actual world. All such details say is "*we are the real*," they don't signify anything else, they have no structural function in the narrative (ibid., 148, original emphasis). To Barthes, this marks a "new verisimilitude" in which the details work "to the advantage of the referent alone" (ibid.). That is, when such concrete details operate in this manner they become purely a "signifier of realism" (ibid.). This reality effect, Barthes concludes, "forms the aesthetic of all the standard works of modernity" and challenges the "the age-old aesthetic of 'representation'" (ibid.)." (Dena 2009 s. 290)

“I 1968 lanserte litteraturteoretikeren Roland Barthes begrepet “virkelighetseffekt” (*effet de réel*) for å beskrive et element som verken påvirker fortellingens intrige eller gir informasjon om personene, men simpelthen er der for å gi inntrykk av at det er den virkelige verden som blir beskrevet.” (Espen Grønlie i *Morgenbladet* 5.–11. august 2011 s. 35) Det kan også kalles “autentisitetseffekt” (Erll og Wodianka 2008 s. 14).

Realistisk skrivestil innebærer at “an accumulation of small and precise details confirms the truth of the thing represented.” (Barthes sitert fra Culler 1983b s. 76) “[G]ratuitous descriptive details, for instance, by their failure to relate to any of the codes advancing the plot, revealing character, contributing to suspense, or generating symbolic meaning, produce a ‘reality effect’: by their very resistance to meaning they signify, ‘this is the real.’ ” (Culler 1983b s. 87)

Ifølge Barthes er det slik at den franske realistiske romanforfatteren Balzac “turns out to be no ‘realist’ at all. His narrative affords no transparent ‘innocent’ window on to a ‘reality’ that lies ‘beyond’ the text. Rather, the text reveals itself as closely akin in nature to the method of analysis that has been applied to it: a minefield of concealed ‘shaping’ devices, a corridor of distorting mirrors, a heavily *stained* glass window which imposes its colours and its shapes definitively on what (if anything) can be glimpsed through it. In fact most of what we see, Barthes seems to say, is inscribed on the glass: we look *at* such a window, not through it: it functions as a message, not a medium, and one not wholly in the control of its author.” (Hawkes 1977 s. 119)

Sara Danius’ bok *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (2013) minner om at det er en romanforfatter som “påpekar för första gången i den västerländska litteraturens historia att tvålen i ett visst sovrums är blå. Vad betyder det? I sin originella bok visar Sara Danius att den urgamla konsten att göra saker och ting synliga tar en radikalt ny vändning på 1800-talet. Det handlar om hur romankonsten slår upp fönsterluckorna mot världen och lär sig att se. Danius anlägger ett nytt och annorlunda perspektiv på realismen, den mest skandalösa av strömningar, och beskriver hur romankonsten bryter sig ur idealism och stiltvång. Realismen vill visa verkligheten sådan den är, inte hur den borde vara. Längst fram på scenen står realismens klassiker, nu i ny och fräck belysning: Stendhal, Balzac och Flaubert. Fonden utgörs av en modern värld som ropar på att åskådliggöras. Urbanisering. Dagspressens expansion. Mode. Syndafloeden av trycksaker. Varusamhällets genombrott. Bokens rika bildmaterial illustrerar tidens visuella överflöd och bildar en anslående bakgrund till det synligas uppkomst i litteraturen. Romanen speglar inte världen. Den gör den synlig – som aldrig förr. Det är ett led i den demokratiseringsprocess som inleddes med franska revolutionen. Romanen blir till en världslig angelägenhet, innan sociologin, etnologin och psykologin ens är påtänkta. Hädanefter är den full av nyheter: blå tvålar, grumliga speglar, manligt mode, egensinniga kvinnor, fladdrande hattband,

stekta njurar till frukost ...” (<http://www.albertbonniersforlag.se/bocker/essaer/d/den-bla-tvalen/>; lesedato 13.08.15)

Den franske nyroman-forfatteren Alain Robbe-Grillet hevdet at begrepet “realisme” på en falsk måte impliserer at verden allerede er formet og ferdig når forfatteren entrer scenen. Forfatterens rolle reduseres dermed til å “utforske” og “uttrykke” virkeligheten i sin tid (Robbe-Grillet 1961 s. 137-138). Forestillingen om å kunne representere virkeligheten er en illusjon (Couty 2000 s. 750). Nyromanen som han og andre skapte, skal derimot vise at virkeligheten ikke er formet og gitt, den er uavklart og må skapes og gis mening i kunsten. Jean Ricardou skrev at romanen “ikke lenger er et speil som man beveger langs en vei” (siteret fra Couty 2000 s. 750).

Det kan brukes en bordduk-metafor om tekster. Den verdenen som skapes i en litterær tekst, er som en duk. Det finnes “realistiske” duker med livaktige bilder av trær, hus, mennesker osv., men duken er likevel *kunstig*, menneskeskapt, lagd av noen. Andre duker har abstrakte mønstre, bilder av ukjente gjenstander osv. Noen duker har tydelige rugler og folder som får oss til å huske at det er en duk (metafiksjon). Duker kan lages på utallige måter og utstyres med en uendelighet av bilder, mønstre og farger, men de er aldri selve virkeligheten. De er skapt av mennesker med vilje og intensjoner, og de består av et materiale, et tilskåret stoff. Duken er nyttig, den tas i bruk og blir lett oversett når vi har vent oss til den. En “realistisk bordduk” er det vanskelig å oppdage fordi den framtrer som et fotografisk bilde av virkeligheten, men den er like fullt en duk. Realismen kan oppfattes som en utpekulert godt lagd duk som får duken til å forsvinne for våre øyne og vise “virkeligheten” i stedet. Realisme er ikke transparent virkelighet.

Colin MacCabes artikkel “Theories and film: Principles of realism and pleasure” (1976; i tidsskriftet *Screen*) er en analyse av “klassisk realisme”. Han vil vise at denne framstillingsmåten i romaner og film gir oss “sannhetens stemme” gjennom en slags “tilstivning” hos leserne/seerne: Vi kan ikke skape vår egen lese måte.

“An eavesdropper in a modern art gallery may easily discover the strength and persistence of the feeling that to achieve recognizable likeness in a subject, and to make this likeness the primary thing in his picture, is a moral obligation on the painter. A good deal of the freakishness of experimental movements in painting during the last half-century or so has been due to the energy of its revolt against the tyranny of the representational fallacy.” (Northrop Frye i <http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.no/2009/02/third-essay-archetypal-criticism-theory.html>; lesedato 16.06.16) Også andre har satt spørsmålsteget ved “what Frye calls the ‘representational fallacy’ of ‘democratic realism’.” (Tauchert 2005 s. 25)

Realismens “seier”

I et brev til den engelske forfatteren Margaret Harkness i april 1888 skrev Friedrich Engels: “Den realismen som jeg snakker om, kan til og med vise seg på tross av forfatterens meninger ... Balzac, som jeg anser som en langt større realismens mester enn alle Zola’er i fortid, nåtid og framtid, gir oss i *Den menneskelige komedie* en fortreffelig realistisk historisk framstilling av det franske “samfunn” ... og fra denne har jeg, til og med i de økonomiske detaljene (for eksempel den nye fordelingen av reelle og personlige eiendommer etter revolusjonen) lært mer enn av alle profesjonelle historikere, økonomer og statistikere fra denne tiden til sammen. Javisst, Balzac var en politisk legitimist ... alle hans sympatier er hos den klassen som er dømt til undergang. Men til tross for dette er hans satire aldri skarpere, hans ironi aldri bitrere enn når han setter de mennene og kvinnene i bevegelse som han sympatiserte mest med – de adelige. Og de eneste folkene som han alltid taler om med utilslørt beundring, er hans skarpeste politiske motstandere [dvs. republikanerne]. At Balzac på denne måten ble tvunget til å handle mot sine klassesympatier og politiske fordommer ... – det anser jeg som en av realismens største triumfer og en av de mest storartete trekkene ved den gamle Balzac.” (sitert fra Bahr 1970 s. 53-54)

Engels kritiserte Harkness’ roman *City Girl*, men ga forfatteren også delvis rett: “In the “City Girl” the working class figures are a passive mass, unable to help itself and not even showing (making) any attempt at striving to help itself. All attempts to drag it out of its torpid misery come from without, from above. [...] I must own [= innrømme], in your defence, that nowhere in the civilized world are the working people less actively resistant, more passively submitting to fate, more *hébétés* [bewildered] than in the East End of London. And how do I know whether you have not had very good reasons for contenting yourself, for once, with a picture of the passive side of working-class life, reserving the active side for another work?” (her sitert fra http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm; lesedato 27.08.13)

Realisme innebærer ifølge Engels “the truthful representation of typical characters under typical circumstances” (sitert fra Baguley 1990 s. 128).

Den ungarske filosofen og marxistiske litteraturforskeren György Lukács utviklet på grunnlag av Engels’ synspunkter en teori om realismen som ble kalt “realismens seier” (eller “realismens triumf”). “Kort fortalt dreier det seg om at et litterært verks evne til å speile samfunnsforholdene, til å gi uttrykk for den rette historiske oppfatning, kan komme til uttrykk *på tross av* forfatterens meninger og holdninger. [...] Speilingen i det litterære verk av den objektive samfunnsutvikling presser seg gjennom og seirer over forfatterens subjektive overbevisning. [...] Med utgangspunkt i [naturalisten] Zolas verk, som han setter opp mot Balzacs, viser Lukács hvorledes detaljene i miljøbeskrivelsene, og sosiale problemer hos Zola bare trer fram som fakta. Hos Balzac derimot, hevder Lukács, blir *sammenhengen* mellom detalj og helhet tydeliggjort. Der trer de sosiale forhold fram som ledd i en utviklingsprosess. [...] Et realistisk verk [...] skildrer en verden som er dynamisk.

Den lar seg kontrollere og endre gjennom menneskelige handlinger. Den realistiske litteraturen uttrykker en virkelighetsopplevelse der motsetningen mellom ulike samfunnskrefter trer fram. Den gjenskaper konfliktene fra virkeligheten i fortettet form.” (Helge Rønning, forord i Lukács 1975 s. 19) Den realistiske litteraturen triumferer over begrensningene og fordreiningene som skapes av den herskende ideologien i det samfunnet som litteraturen blir til i (Sayre 2011 s. 49). Forfatterens intensjoner og private oppfatninger blir så å si suspendert gjennom den realistiske skriveprosessen.

“For Lukács var det bare realismen som evnet å forstå menneskelivet, slik det utspilte seg i forlengelsen av grunnleggende historiske og sosiale forhold, noe som for han var en forutsetning for at litteraturen skulle kunne holde “et speil opp for verden for, ved hjelp av dette speilbilde, å drive menneskehetens utvikling framover” (Lukács 1975, 196).” (Anders M. Gullestad i Hamm, Mathisen og Neple 2017 s. 220)

For Lukács var realismen en type litteratur som viser klare årsakssammenhenger i samfunnet, gjennom å tegne et stort samfunnsbilde slik at leserne ser grunnleggende problemer og muligheter i dette samfunnet. Realismens mål var for Lukács “livets totalitet” (gjengitt fra Hotzel 2013 s. 29). Skrivemåten gjør det mulig å studere en lang rekke forhold i bøkene som forfatterne ikke har vektlagt – f.eks. forholdet mellom kvinner og menn, økonomi, mat, politikk, helse, husholdning, klesmoter, kropp ... Lukács oppfattet realismen innen litteraturen som en motvekt til den fragmenterte modernistiske litteraturen, blant annet fordi realismen inkluderer skildringer av økonomiske og materielle forhold, ikke kun subjektive perspektiver på verden.

“By naturalism Lukács means that distortion of realism epitomized by Zola, which merely photographically reproduces the surface phenomena of society without penetrating to their significant essences. Meticulously observed detail replaces the portrayal of ‘typical’ features; the dialectical relations between men and their world give way to an environment of dead, contingent objects disconnected from characters; the truly ‘representative’ character yields to a ‘cult of the average’; psychology or physiology oust [= fjerner, utkonkurrerer] history as the true determinant of individual action. It is an alienated vision of reality, transforming the writer from an active participant in history to a clinical observer. Lacking an understanding of the typical, naturalism can create no significant totality from its materials; the unified epic or dramatic actions launched by realism collapse into a set of purely private interests. [...] that genuinely dialectical art-form (realism) whose form mediates between concrete and general, essence and existence, type and individual.” (Eagleton 1976 s. 570)

“The realist, Lukács argued, has a responsibility “to seek out the lasting features in people, in their relations with each other and in the situations in which they have to act; he must focus on those elements which endure over long periods and which

constitute the objective human tendencies of society and indeed of mankind as a whole” (1977, 47). A literature that reflects the substance, contradictions, and uncertainties of life, that demonstrates the political and ethical ground upon which characters develop, illuminates the critical choices for or against human progress. As he remarked to Anna Seghers, this is the “intellectual and moral work” of the writer, reflecting the lives of people through the imaginative and analytical work of literary construction in ways that might lead to a greater awareness of how historical relations produce a social environment of a given time and place (Lukács 1981, 178).” (Robert Lanning i <https://sites.google.com/site/lanningrd/home/lukacs-s-concept-of-imputed-consciousness>; lesedato 30.08.13)

Lukács er klart normativ i sine bøker, han forsvarer og kjemper for en realisme som syntes å være på nedtur blant mange forfattere i det 20. århundre. Lukács hevder at Thomas Mann er bedre enn Kafka, at Ibsen er bedre enn Maeterlinck. Kafka og andre modernister styrer oss inn i en bestemt, fastlåst forståelse av verden. Balzac tvinger oss derimot ikke til en gitt oppfatning av den verden han beskriver. Det er mange mulige måter å oppfatte den på. Det subjektive preger ikke fiksjonsuniverset slik det gjør innen modernismen. De realistiske kjemperomanene handler om samfunnet som helhet, ikke smale aspekter ved det eller subjektive opplevelser av det. Innen modernismen tvinges vi til å se verden gjennom dikterens briller, i realismens verk kan vi derimot bruke våre egne kritiske standarder og synsmåter mens vi beveger oss på det store kartet som dikteren tegner opp. En annen analogi: I det modernistiske verket leder forfatteren oss ved hånden og peker ut hva vi skal se på. I et realistisk fiksjonsunivers kan vi gå rundt i gatene på egen hånd og gjøre oss opp en mening om det som er å se, hva som er viktig og hva som er uviktig osv. Det modernistiske verket er som en fengselscelle, det realistiske som et helt rike.

En økonom får ikke noe vesentlig utbytte av å lese Tarjei Vesaas' romaner, *i egenskap av økonom*, men kan lære mye av å lese Dickens, Balzac eller Thomas Mann. De realistiske verkene oppfyller nemlig følgende verdikriterium: Dess flere spørsmål vi stiller, jo flere svar får vi. Verkene viser sammenhenger mellom ulike livsområder – som politikk, økonomi, kunst, sosiale strukturer, måter folk bor på osv. Innen alle disse områdene kan vi stille spørsmål, og finne svar i teksten. Fortelleren holder seg tilbake. Lukács hevder at realismen kunne gi et overgripende og relevant bilde av samfunnet før det fantes vitenskapelige teorier som kunne bidra med en tilsvarende analyse (Barbérís 1972 s. 152).

“[C]ommunist critics such as Georg Lukács championed realism over modernism, unity over fragmentation. Lukács, in contrast to the theoretical pronouncements of both Brecht and Eisenstein, believed that only a realistic form could support socialism's unified worldview.” (Jan-Christopher Horak i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC15folder/3PennyOpera.html>; lesedato 05.12.14)

Balzac

Balzac var Karl Marx' yndlingsforfatter. I hans romaner råder den moderne kapitalismens logikk på nesten alle områder. Han skildrer et liberalistisk-kapitalistisk samfunn med laissez-faire-økonomi, altså uten inngrep i "anarkismen" (Barbérís 1972 s. 34). Pengene og kjærligheten gjennomgår i Balzacs verk et slags parallell-løp, begge inngår i en utplyndring av menneskelige ressurser (Picon 1956 s. 58). Samfunnet framstilles som en jungel der ønsket om penger og kjærlighet fører til alle typer kriminalitet og misbruk av mennesker. Balzac skriver "pengenes sosiale drama" (Picon 1956 s. 58). Mennene vil erobre pengene, kvinnene, æren, Paris (Picon 1956 s. 153).

Balzacs verden er full av kjærlighet og hat, store arveoppgjør, ruiner og drap – alt styrt av menneskets umettelige begjær og lidenskaper (Couty 2000 s. 787). Alle Balzacs sentrale personer har en sterk vilje (Picon 1956 s. 134), men deres lidenskap er ofte ganske retningsløs – som om det var en lidenskap for lidenskapen – en slags forvirret appetitt eller målløs pasjon, skriver Picon (1956 s. 133). Andre er ikke enig: De unge mennene hos Balzac jakter på skjønnhet (kvinner), suksess (økonomisk) og selvbekreftelse (sosialt) (Barbérís 1972 s. 226).

Realister bruker ulike forklaringsmodeller for å sette samfunnsproblemer inn i en sammenheng. Fenomener i samfunnet kan i prinsippet forklares på svært ulike måter og fra forskjellige perspektiver eller vitenskaper. For realistene er det aldri en religiøs forklaringsmodell som dominerer, men det kan f.eks. være (en variant av) fysiologi, dvs. læren om hvordan levende organer virker. Den franske realistiske romanforfatteren Honoré de Balzac vokste opp i et hjem der "[t]he father strongly influenced the moral nature of his son, between the ages of sixteen and twenty-eight, by conversations on sociology, politics, history, ethnology, law, religion, and physiology in which each member of the family warmly defended his or her personal opinion. [...] In Honoré's view, physiology was *the* great science for explaining reality." (Bertault 1963 s. 4-5)

Balzac mente at fysiologiske (f.eks. om arv, klima) og psykologiske lover henger tett sammen, og skrev til Madame Hanska at han ville studere årsaker og virkninger i samfunnet "uten å glemme en eneste situasjon i livet, eller en fysiognomi [en persons ytre kjennetegn], eller en manns eller kvinnes karakter, eller et yrke, eller en levemåte, eller en sosial sone ["une zone social"], eller en fransk region, ikke noe som gjelder barndommen, alderdommen, den modne alder, politikken, rettsvesenet, eller krigen." (sitert fra Chardon 1951 s. 18) Han var en av de første franske forfatterne som lot den franske provinsen spille en betydelig rolle, ikke bare Paris (Chardon 1951 s. 32). Han ville bruke sine romaner til å skildre "contemporary social history" (Baguley 1990 s. 83).

Når Balzac sammenligner en kvinne med Paris (som han ofte gjør) eller skriver som om han lagde en praktisk guidebok for ambisiøse unge mennesker, knytter teksten an til den konkrete virkeligheten i hans samtid (Carrier-Lafleur 2014 s. 231).

I forordet til den store romanserien *Den menneskelige komedie* skriver Balzac: “Forfatterens rolle er å bearbeide det materialet og den dokumentasjonen som samfunnet gir ham. I sine romaner setter forfatteren opp et slags sosiologisk, antropologisk og psykologisk inventar: Han kartlegger forskjellige former for dyder og laster; han samler inn lidenskapens viktigste fakta; han beskriver menneskets karakter og mentalitet; ved hjelp av sitt materiale skaper han mennesketyper. Kort sagt, den moderne romanforfatter skriver den Historien som er glemt av så mange historikere, skikkens historie.” I forordet til førsteutgaven av romanen *Eugénie Grandet* (1834) skrev Balzac at han “ikke vil være noe annet enn den mest ydmyke kopist” (sitert fra Chardon 1951 s. 2), dvs. en som kopierer virkeligheten. Og i et brev skrev han: “Idealet for en upersonlig forfatter er å være en Protevs, enkel, skiftende, mangeformet, samtidig både offer og bødde, dommer og anklaget, å kunne etter tur anta rollen som prest, embetsmann, den militære sabelsvinger, bonde ved plogen, folkets naivitet, småborgerens dumhet.” (sitert fra Tieghem 1990 s. 221)

I romanen *Søkingen etter det absolutte* (1834) skrev Balzac om en historikers og en romanforfatters mulighet: “En mosaikk åpenbarer et helt samfunn, slik et skjelett av en ichthyosaurus [en slags fiskeøgle i juratiden] impliserer en hel skapelsesprosess. En årsak får oss til å skjønne en virkning, slik hver virkning gjør det mulig å ta skrittet tilbake til en årsak.” (sitert fra Chardon 1951 s. 18-19) Romanen *Eugénie Grandet* (1834) inneholder store mengder historisk interessant dokumentasjon av levemåter, sosiale konvensjoner, nye oppfinnelser, om reisemåter, postvesenet, belysning, møblering, moter osv. (Chardon 1951 s. 49). I *Eugénie Grandet* beskriver Balzac hvordan Grandets formue ble skapt, en skildring som gjenspeiler hele den franske historie fra den franske revolusjonen fram til restaurasjonen, dvs. fra 1789 til ca. 1815 (Auerbach 1988 s. 35-36).

Balzac nevner ofte i sine romaner to navn etter hverandre, der den ene personen er en faktisk, reell person og den andre er oppdiktet. Denne måten å blande det ekte og det diktete sammen på ble også mye brukt av den franske dikteren Marcel Proust (Yoshikawa 2010 s. 332).

I et forord skrevet i 1842 spissformulerte Balzac: “French society was to be the historian, I was to be only its secretary”, og dette kommenteres slik av Philippe Bertault: “The function he allotted to himself was to express in words each of the faces of the social world in tableaux which, taken together as a whole, would offer, in a vast diorama, the gigantic perspective of human society. [...] instead of choosing his subjects from history he would take them from the present; he would observe what he saw happening in all walks of life. He would be the nomenclator, the classifier, and the annalist of his own times. Like a good archeologist, he would describe all the pieces of the “social furniture.” He would describe all the types of drama. He would keenly examine all the plays of facial expression so as to penetrate to the very core of the being, to seize all its secret and passionate driving

powers.” (Bertault 1963 s. 130-131) I begynnelsen av romanen *Far Goriot* (1835) skriver fortelleren (Balzac): “Ah! once for all, this drama is neither a fiction nor a romance! *All is true*, – so true, that everyone can discern the elements of the tragedy in his own house, perhaps in his own heart.”

“Jeg har fått stor observasjonsevne fordi jeg ufrivillig har blitt kastet fra den ene jobben til den andre” skrev Balzac (sitert fra Picon 1956 s. 27). Alle mennesketyper skulle få plass i romanserien: streberen, mystikeren, livsnyteren, vismannen, den prostituerte, opprøreren osv. (Picon 1956 s. 10). I et privatbrev skrev Balzac: “Mellom oss sagt er jeg ikke dyp, men jeg er tett.” (sitert fra Picon 1956 s. 11). “Forfatteren bør være kjent med alle virkninger, alle naturer. Han er forpliktet til å ha i seg jeg vet ikke hva slags konsentrisk speil der, som følge av hans fantasi, verden kan speile seg.” (Balzac sitert fra Picon 1956 s. 137). “Objektet for Balzacs begjær er Totaliteten.” (Picon 1956 s. 159)

Balzac skrev i 1834 i et brev at han ville studere skikker og moral gjennom skildringer av alle livssituasjoner, persontyper, levemåter, menneskealdrer, yrker, sosiale miljøer og geografiske områder i Frankrike, samt virksomhetene som foregår i politikken, rettsvesenet, krigen osv. Slik ville han skildre menneskehjertet og samfunnets sosiale historie i stor detalj (gjengitt fra Auerbach 1988 s. 447).

“De kan ikke tenke dem hva *Den menneskelige komedie* er. Det er større, bokstavelig talt, enn katedralen i Bourges er arkitektonisk. Nå har jeg arbeidet med det i seksten år, og det trengs ytterligere åtte år for å avslutte det.” (Balzac i et brev fra 1845, sitert fra Picon 1956 s. 159) Balzac ville være litteraturens Napoleon (Picon 1956 s. 15). Han skrev i et brev til en venn: “ideene skaker som bataljonene i Den store armé på slagmarken, og slaget finner sted” (sitert fra Picon 1956 s. 19). Han arbeidet i årevis store deler av døgnet med romanserien. “Når jeg tenker på at det i dag er kvinner som skriver til meg fra alle kanter, og som roser meg og tror jeg lever et behagelig liv”, skrev Balzac (sitert fra Picon 1956 s. 18), så var det ironisk for forfatteren å tenke på hvor hardt han arbeidet dag og natt. “I en måned har jeg ikke forlatt mitt bord, der jeg som en alkymist kaster mitt gull i smeltedigelen.” (sitert fra Picon 1956 s. 15). “Arbeid, du lille forfatter av *Den menneskelige komedie* ... Betal for din luksus, bøt for dine galskaper, og vent på din Eva blant blekkets og det hvite papirets helvete!” (Balzac sitert fra Picon 1956 s. 76).

I forordet til *Den menneskelige komedie* henviser Balzac til vitenskaper som zoologi (med en sammenligning av menneskeheten og det dyriske), kjemi og fysikk, og skisserer dessuten et sosiologisk prosjekt. I det forordet til romanserien som Balzac publiserte i 1842, er han inspirert av Étienne Geoffroy Saint-Hilaires teorier når han sammenligner dyreriket og menneskesamfunnet (Auerbach 1988 s. 442). Den franske zoologen Saint-Hilaire var blant annet opptatt av organers utforming i forhold til deres funksjon, og av artenes utvikling over lang tid, som han mente skyldtes ytre påvirkning. Akkurat som det er forskjeller mellom en ulv,

en løve, en ravn, et esel osv., er det ifølge Balzac grunnleggende forskjeller mellom en soldat, arbeider, advokat, sjømann, dikter, politiker, kjøpmann, prest osv. Biologiske analogier skal forklare hvordan mennesker i ulike posisjoner og miljøer atskiller seg fra hverandre. Balzac var dessuten den første som brukte ordet “miljø” (“milieu”) i den sosiologiske betydningen. Han hentet det fra Saint-Hilaire, som hadde overført begrepet fra fysiologien til biologien. Balzacs biologisme er spekulativ, mystisk og vitalistisk (Auerbach 1988 s. 443), men han oppfatter menneskesamfunnet som langt mer komplisert og mangfoldig enn naturen, blant annet fordi et dyr ikke kan forandre seg slik et menneske kan.

Balzac planla å gi *Den menneskelige komedie* tittelen *Sosiale studier* (Dirkx 2000 s. 31). Romanene i serien gir noen steder lange forklaringer og detaljerte opplysninger om f.eks. det private næringsliv. César Birotteau og hans medarbeider Anselme Popinot i romanen *Historien om César Birotteaus storhet og fall* (1837) planlegger detaljert en nasjonal markedsføringskampanje for hårkrem. Baron Frédéric de Nucingen i *Huset Nucingen* (1837) går konkurs fire ganger og hans bedragerier skildres grundig. David Séchard i *Tapte illusjoner* (1837-43) forklarer grunnene til at han forventer økt etterspørsel etter papir (Dörner og Vogt 2013 s. 149). “David struggles to invent a new paper made from plant pulp. [...] David, meanwhile, stays in Angouleme, slaving to make paper from plant pulp, a patent worth millions, he knows, because the growth of literacy was creating a demand for paper that outstripped France’s supply of cotton rag, then paper’s raw material. Machiavellian manufacturers, the Cointet brothers, get wind of David’s work and lie in wait to steal the invention as soon as he completes it. A twist of irony reconnects the storylines: in his last desperate days in Paris, Lucien forges a loan note using David’s name; the Cointets buy the note, and when David can’t pay it, they have him thrown in jail.” (Michael Lydon i <https://www.visualthesaurus.com/cm/wc/balzacs-lost-illusions-a-novel-in-contrasts/>; lesedato 07.11.18)

“For Honoré de Balzac there is one title, obvious but apt: the Napoleon of Realism. [...] Wielding his pen as his sword, he took each page by storm: “Memories come up at the double bearing the standards which are to lead the troops into battle. ... the artillery of logic thunders along with its supply wagons and shells. Brilliant notions join in the combat as sharpshooters. The characters don uniforms, the paper is covered with ink, the battle is begun ...” [...] His goal, he wrote, was to paint: “a complete picture of society,” “... from which nothing has been omitted, no situation in life, no physiognomy or character of man or woman, no way of living, no calling, no social level, no part of France, not any aspect of childhood, old age, middle age, politics, justice or war ... These will not be imaginary facts; they will be things that happen every day.” Balzac reached his goal. Each novel details aspects of French life: the wine trade in Eugenie Grandet, retail perfumery in *Cesar Birrotteau*, art collecting in *Cousin Pons*, the stock market in *The Firm of Nucingen*, and in *Lost Illusions*, his greatest single masterpiece, the world of Parisian journalism he labored in himself. No other novel is more worldly than *Lost Illusions* – courtesans and countesses, misers and millionaires delight us here as

they do in all of Balzac” (Michael Lydon i <https://www.visualthesaurus.com/cm/wc/balzacs-lost-illusions-a-novel-in-contrasts/>; lesedato 07.11.18).

Balzac var “ein av dei første vestlege forfattarane som hadde arabisk språk på trykk i ein roman.” (*Morgenbladet* 27. november–3. desember 2015 s. 52)

Noen kritikere i samtiden oppfattet Balzacs litteratur som brutal og “materialistisk” (Chardon 1951 s. 22). En litteraturkritiker anklaget han for å sverte menneskenaturen og lage karakterer som hører til i et skrekk-kabinett (kritikeren sammenlignet med det franske “Musée Dupuytren”) (Chardon 1951 s. 2). “In Balzac, the weak and the suffering and the pure in heart do not win. They have no pretensions to effective moral dynamism in the evil Balzacian world, which uses them as illustrative examples of the impotence of an “honest and humble” way of life.” (Sundell 1969 s. 31)

Balzac er opptatt av menneskets sterkeste lidenskaper, og tenderer til å gjøre en godhjertet kvinne til en engel og en skurk til en demon – preget av romantikkens menneskesyn og typisk for melodramaer (Auerbach 1988 s. 449).

Balzac-biografen Léon Gozlan har fortalt en anekdote om Balzacs liv: I 1844 hadde Balzac en gruppe venner og bekjente på besøk i sitt hjem, og blant dem var den beryktede politisjefen Eugène François Vidocq, tidligere straffange, som skal ha inspirert Balzac til den fiktive karakteren Vautrin. “Balzac was munching a Montreuil peach, when Vidocq said to him, “Monsieur de Balzac, you go to a lot of trouble to create stories of the other world, when reality is here under your eyes, near your ears, under your hand.” Balzac laughed. “So you believe in reality! You delight me. I would not have believed you could be so naive. Reality! Talk to me about it. You have just come back from that beautiful country. We make reality.” Vidocq protested: “No, Monsieur de Balzac.” Balzac persisted: “Yes, Monsieur Vidocq.” He held up his peach. “You see, the true reality is this beautiful peach from Montreuil. The one you would call real, you, that one grows naturally, in the forest, on the wild peach tree. Well! that one is nothing; it is small, bitter, sour, impossible to eat. But here is the real peach, the one I hold, which has been cultivated for a hundred years, which has been obtained through cuttings here and there, through transplantation in dry or light ground, some kind of grafting; the one one eats, which perfumes one’s mouth and heart. That exquisite peach, we made it, it is the only real one. Same thing with me. I get reality in my novels, as Montreuil gets reality in peaches. I am a gardener of books.” ” (siteret fra <http://www.trivia-library.com/>; lesedato 24.10.12; og Chardon 1951 s. 13)

I et utkast til novellen “Den forlatte kvinnen” (1832) skriver Balzac: “En forlatt kvinne har noe respektinngytende og hellig ved seg. Når man ser henne, skjelver man eller gråter. Hun er en realisasjon av fiksjonen om den ødelagte verden uten Gud, uten sol, ennå bebodd av én siste skapning, som går på måfå i mørke og fortvilelse; en forlatt kvinne er uskylden sittende på restene av alle døde dyder.”

(siteret fra Barbéris 1972 s. 40) Advokaten Derville sier: “Jeg kan ikke fortelle dere alt jeg har sett, for jeg har sett forbrytelser som retten er avmektig overfor. Til syvende og sist er alle disse skrekkelige tingene som romanforfatterne tror at de oppfinner, alltid mindre ille enn det virkeligheten er.” (Balzac siteret fra Barbéris 1972 s. 66). Verden styres etter prinsipper som egoisme, individualisme og samvittighetsløshet (Barbéris 1972 s. 193). I 1840 skrev Balzac i det litterære og politiske *Parisisk tidsskrift (Revue parisienne)*: “Når et land ikke klarer å se annet enn penger i alt ... finnes det ikke lenger noen moralsk styrke som står i motsetning til egeninteressens antisosiale kraft.” (siteret fra Chardon 1951 s. 7)

Alle de gifte kvinnene i *Far Goriot* har en elsker (Riegert 1973 s. 21). For deres ektemenn har ekteskapet vært en mulighet til å berike seg. Ekteskapet er et marked der rike medgifter er en av varene og en mulighet til å stige sosialt i samfunns-hierarkiet (Riegert 1973 s. 22 og 47). Fattige dømmes urettferdig i rettssystemet for at de rike skal kunne sove godt om nettene. For disse fattige blir det å oppføre seg lovlydig det samme som å dømme seg selv til fortsatt fattigdom og elendighet (Riegert 1973 s. 41). Kjeltringen Vautrin i denne romanen forakter derfor de fattige, og utbryter: “Det finnes ikke prinsipper, bare hendelser; det finnes ikke lover, bare omstendigheter: det beundringsverdige menneske forener hendelsene med omstendighetene for å styre dem” (siteret fra Riegert 1973 s. 42). Balzac oppfatter samfunnet som grunnlagt på egoistiske begjær etter rikdom og nytelse (Riegert 1973 s. 75).

“Balzac is obsessed with financial details. We know exactly how much money both Rastignac and Goriot have at every stage of the novel. We know how much rent each of Madame Vauquer’s boarders pays her; and even what she pays for their dessert. We are given the details of the Baron de Nucingen’s swindles and the mounting debts that Goriot pays for both his daughters. At the most dramatic financial moment in the novel, Vautrin tells Rastignac how much he will receive for consenting to his plot: a million francs from the promised heiress – less 200,000 francs for himself as the price of the murder which will secure her.” (Storey 1987 s. 99-100)

Balzac er den første romanforfatteren som er nitid i sin oversikt over arvelighets-mønstre mellom mennesker innen samme slekt (Chardon 1951 s. 10). Også når det gjelder samfunnet som sosial institusjon, ser han lovmessigheter, og han mener at de grunnleggende sosiale lovmessighetene ikke endrer seg, uansett om ytre trekk ved samfunnet gjennomgår store forandringer (Chardon 1951 s. 13). Han foretar ofte en induktiv skapelsesprosess fra enkelttilfeller til større sammenhenger i samfunnet (Chardon 1951 s. 14).

“Balzac explores in [romanen] *Lost Illusions* the same theme that Godard later elaborates in [filmen] *Contempt*; the commercial degradation of art. Balzac’s imagery underscores the theme, comparing publications to “card tricks,” publishers to gamblers (“staking other people’s funds on the green cloth of speculation”) and

prospectors (“looking for Walter Scott, as later one might search for asphalt in shingly terrain”). But the central metaphor for the social degradation of art, for Balzac as later for Godard, is prostitution. The character Lousteau compares the hierarchy of literary reputations to the hierarchy of prostitution: the lowest kind of literature is “the needy whore shivering on street corners”; second-rate literature is the “kept woman straight from the brothels of journalism”; and successful literature is the “flashy insolent courtesan” who “pays her taxes and entertains eminent people” [...]. The press, for Balzac, is a grand bordello and journalists are “prostitutes of the pen.” The prostitutes accompanying writers like Lucien and Lousteau stand in a kind of indexical relation to their clients; they are more symptom than cause of the journalists’ corruption.” (Stam 1992 s. 75)

“The literary world, Lucien discovers, is the scene of perpetual Darwinian struggle, corrupted from top to bottom by money: “the only power that this world kneels down to” [...]. Books are seen as “capital to be invested” and their artistic merit, Dauriat points out, often *lessens* their chance for publication: “The better the book is, the less likely it is to be sold.” Literary criticism, meanwhile, has become an appendage of what would now be called the “cultural industry,” and is governed, according to Balzac, by a “strict alliance between criticism and the press.” Favorable or unfavorable reviews, when not dictated by the political allegiances of the journal in question, depend on the amount of the bribe paid by the author or publisher.” (Stam 1992 s. 76)

I romanen *Tapte illusjoner* (1837) sier personen Claude Vignon at alle aviser lyver og dreper – dreper ideer, systemer og mennesker – og tjener penger på det, uten skyldfølelse. I første del av romanen *Kurtisaners storhet og elendighet* (1838) sier fortelleren at en journalists lodd er “å rose folk som han forakter, å smile til sin verste fiende, å alliere seg med den lave og stinkende, å skitne til sine egne hender i angrepet på sine angripere.” (sitert fra Chardon 1951 s. 51)

“Balzac er også en diktersosiolog av de sjeldne. Få forfattere kan som han vise i hvilken grad vi mennesker tenker ut fra det som det sosiale skikt vi hører hjemme i, krever av oss. Han gjør levende samspillet mellom individ, kapital, samfunnslag og politisk system, og legger stor vekt på å skildre både de ulike sosiale lag og de ulike sosiale miljøer så eksakt som mulig. I de beste av hans romaner finnes blendende skildringer av adelens omgangsformer og de fattige studentenes spisesteder, av bøndernes liv og arbeid og tjenestejentenes hverdag. [...] Vi møter teknologisk inngående skildringer av trykkerier, typografer og settere omkring 1830. Journalistenes og pressens miljøer gjengis i skarpstrykk; forleggernes og bokhandlernes liv blir sarkastisk og inngående tegnet. Hans egen yrkesstand, forfatterne, får gjennomgå for sin opportuniste, smålighet og gjensidige misunnelse. Juristen Balzac greier heller ikke å skjule sin forakt for advokatene og sin inngående kjennskap til deres tvilsomme transaksjoner og svindlerier. Ikke minst spiller fallenten Balzac en betydelig rolle, erfaringene fra hans egen

finansielle misære nedfeller seg både titt og ofte i verkene.” (Karsten Alnæs i *Bokvennen* nr. 4 i 1999 s. 55-56)

“Both Lucien and Lousteau exemplify a common Balzacian pattern. Young idealists, progressing through the initiatory fires of “Enrichissez-vous” [= “Berik dere”] Restoration France, discover that the values with which they grew up – love, family, religion – have no currency in the sphere of social circulation. Since generosity and idealism lead only to impotence and victimization, they come under relentless pressure to prostitute themselves. Their personal qualities – good looks, enthusiasm, talent – become a kind of capital. Their sentiments become calculations, and love an investment.” (Stam 1992 s. 76) Balzac er opptatt av moralske kriser, og han beskriver minst én slik krise i hver roman (Chardon 1951 s. 19).

I *Far Goriot* framstilles Paris som et verdenshav, og det følger med en rekke metaforer: mennesker som driver rundt uten å kunne navigere, fisking etter formuer osv. Andre steder sammenlignes byen med en jungel, med grusomheter og farlig primitive skapninger. Paris blir i romanen også sammenlignet med en prostituert som har sans for fornøyer, men som lever et umoralsk liv (Riegert 1973 s. 31). En sentral person er Rastignac, en ung mann som fra provinsen som drømmer om et liv i luksus og lykke. Veien til dette går via kvinner med innflytelse i sosieteten. Rastignac mister langsomt sin moralske integritet (Riegert 1973 s. 48), men han synes å ville skjule sine sluttplaner ikke bare for andre, men også for seg selv, fordi de ellers kan skape selvforakt (Riegert 1973 s. 49). Romanen ble så kjent at romanen raskt ble adaptert til to skuespill, en av dem en komedie (Riegert 1973 s. 10).

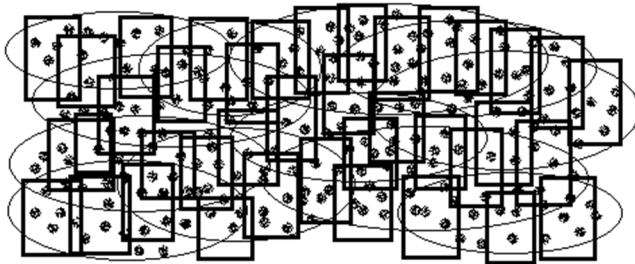
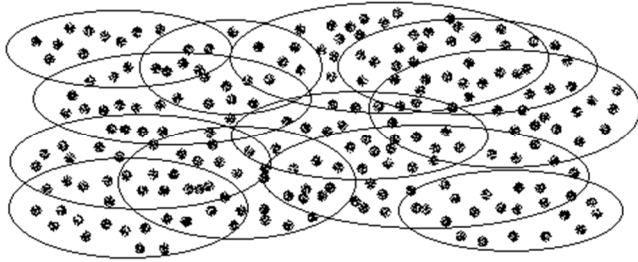
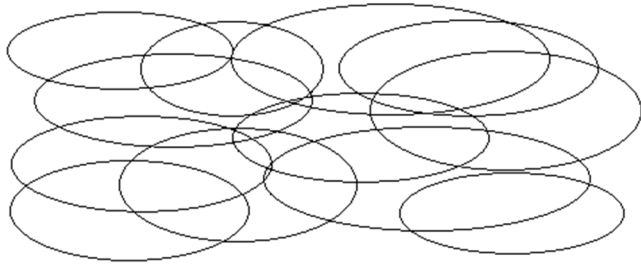
“Den romanen som best gir uttrykk for den helvetesvisjon av samfunnet som ligger under Balzacs opplevelse av den parisiske verden, er utvilsomt *Far Goriot*. [...] Aldri er Balzac mørkere enn her. Hesligheten og begjæret, falskspillet og løgneren er skildret med ubarmhjertig og kjølig sikkerhet, etsende, kynisk og konstaterende. Erotomanen Hulot, fortrolig familiefar på overflaten, er både jeger og offer, ja, han er bare en av de fem elskerne som spreller i garnet til den store horen Madame Marneffe, kvinnen som selger seg til enhver.” (Karsten Alnæs i *Bokvennen* nr. 4 i 1999 s. 59) Gamle Goriot lever og ånder for sine to døtre. Han har ofret alt for dem. Han lever i fattigdom, de i rikdom – likevel gir han dem mer av det lille han eier. Goriots døtre og deres ektemenn innfinner seg ikke i sin fars/svigerfars begravelse, men sender noen av sine tjenere i lukkede vogner der ingen går ut eller inn; kanskje er vognene tomme (Riegert 1973 s. 74).

Den menneskelige komedie omfatter 91 romaner (137 var planlagt) med til sammen 2209 personer, og av disse opptre 515 i mer enn én roman (et grep brukt av Balzac for første gang i *Far Goriot*, 1836) (Ligny og Rousselot 2016 s. 91). Hele romanserien er delt inn i tre kategorier: analytiske studier (2 romaner), filosofiske studier (22 romaner) og studier av sed og skikk (63 romaner), og de komplekse

handlingstrådene er spredt over ulike livsområder: Paris (15 romaner), småbyer (11 romaner) og landsbygda (3 romaner), og med skildringer av ulike sfærer i samfunnet: privatlivet (28 romaner), det politiske livet (4 romaner) og militærlivet (3 romaner) (Ligny og Rousselot 2016 s. 91).

Balzacs romaner omfatter altså mer enn 2000 personer, og av dem er det ifølge forskeren Fernand Lotte 573 som går igjen fra verk til verk. Av de 573 er det 260 som dukker opp i to forskjellige verk og 103 som dukker opp i tre verk (gjengitt fra Riegert 1973 s. 52). Baron de Nucingen opptrer i hele 31 av Balzacs romaner, personen Bianchon opptrer 29 ganger, Rastignac 25 ganger, Maxime de Trailles 21 ganger. For de leserne som kjenner disse personene fra allerede leste Balzac-romaner, vil deres tilstedeværelse i et nytt verk gi ekstra mening. Det er ofte romanpersonenes fortid som avgjør hvordan de handler, og handlingene kan prege intrigen i et helt verk. Bare det at fortelleren nevner en person som er kjent fra tidligere verk, kan gi leseren assosiasjoner til f.eks. grådighet, offervilje eller ambisjoner. Hos Balzac er det vanlig at romanpersoner "inkarnerer" dominerende egenskaper på denne måten (Riegert 1973 s. 53). Balzac holder dessuten ofte tilbake viktig informasjon om en romanperson første gang leseren støter på han eller henne. Leseren må "oppnå tillit" hos fortelleren, sanke inn ulike meninger om personen, observere personens kroppsspråk (beskrevet i teksten) og erfare hvordan personen oppfører seg i ulike miljøer. Gjennom en slik langsom prosess danner leseren seg et helhetsinntrykk. Spredte informasjonen og fragmenterte biter settes sammen, og ulike innfallsvinkler fra ulike personer kompletterer hverandre og gir et mangfoldig bilde av det franske samfunnet (Riegert 1973 s. 53-54).

De ovale formene nedenfor illustrerer de sosiale miljøene som Balzac skildrer: aristokratiet, det militære, det høyere borgerskap, det lavere borgerskap, filleproletariatet, kirken, bøndene m.m. Prikkene er personer som opptrer i romanene. Ikke sjelden er hovedpersonen i én roman, biperson i en eller flere andre romaner. Firkantene er romanene.



Dette er en variant av og et spesielt eksempel på intertekstualitet.

Balzac oppfattet monarkiet og kirken som garantister mot sosialt anarki, som en oppdemming mot det destruktive i samfunnet (Chardon 1951 s. 20). Politisk var han en konservativ rojalist. I romanen *Béatrix* (1839) skrev han: “Gjennom å erklære at alle er like, har man erklært retten til Misunnelse.” (siteret fra Chardon 1951 s. 7) I romanen *Landsbypresten* (1830) formulerte han den samme ideen slik: “En proletar som ikke er i stand til å føle, uten annen gud enn misunnelse, uten annen fanatisme enn sultens fortvilelse, uten verken tro eller overbevisning, skrider fram og setter sin fot på nasjonens hjerte.” (siteret fra Chardon 1951 s. 7)

Den franske forfatteren Victor Hugo forutså at rojalisten Balzac ville bli lest og verdsatt av personer som ønsker en radikal endring av samfunnet (Chardon 1951 s. 57).

Den franske økonomen Thomas Pikettys bestselger *Capital in the Twenty-First Century* (2014, oversatt til norsk i 2014) omtaler Balzac, særlig *Far Goriot*. “The Balzac novel that Piketty draws on most is the tale of an entrepreneur who makes a fortune in the lucrative pasta business in revolutionary France, before cashing out – “much in the manner of a twenty-first-century startup founder exercising his stock options” – to invest his wealth and give his daughters a substantial enough

inheritance that they can marry well. Was this obsession with inherited wealth just a byproduct of writerly envy from Balzac, who was perpetually in debt from failed business ventures? Not necessarily – Piketty’s data shows that inherited wealth was about 20% of national income in the France of that time. This created a nasty situation where it was impossible to work enough to match what one could earn with inheritance. In *Le Père Goriot*, this is made explicit through an ambitious young man, Rastignac, who comes to understand that no matter how long he works as a lawyer, he will never have the fortune he could gain by marrying a wealthy heiress. What does that mean in practice? A society where the main standard of success is earning 20, 50, or even 100 times the average annual income.” (<http://qz.com/193098/everything-wrong-with-capitalism-as-explained-by-balzac-house-and-the-aristocats/>; lesedato 04.06.15)

“Balzac avslører menneskene som slaver av havesyke og pengebegjær, og av tørst etter eiendom og jord. De har mistet sin menneskelige verdighet; noen av dem er ynkværdige, andre komiske, atter andre ondsinnede, ja det opptrer også djevler i hans verk, som forklledningseksperter, straffangen og forbryteren Collin alias Vautrin, som i siste del av *Splendeurs et misères des courtisanes* ender opp som politisjef i Paris! [...] Listen over menneskelige egenskaper som stilles til skue er lang. Balzac utleverer menneskenes spillegalskap og kvinners og menns ustyrlige tilgalskap erotiske drift, han borer likeledes ned deres sykelige sjalusi og deres psykopatiske erotikk. Likeledes stiller han til skue deres smålighet, deres forfengeligheit og deres sykelige gjerrighet. Men det forekommer også heroiske skikkelser som ofrer alt for vennskapet eller kjærligheten, og er uselviske inntil det absurde. Menneskene er sosiale dyr og blir knyttet sammen av hemmelige og ugjennomtrengelige intriger. De styres av egen nytte og begjær etter makt, penger og kjærlighet. Det er i Balzacs verden svært liten forskjell på disse ulike former for begjær.” (Karsten Alnæs i *Bokvennen* nr. 4 i 1999 s. 55)

Balzacs *Eugénie Grandet* (1834) “er bygd opp følgeriktig og ubønnhørlig som et gresk drama, og utfallet er den sjelelige død. Temaet er pengenes evne til å lamme, forstene og underkue menneskelige følelser. Pengebegjæret er egentlig destruktivt og ødelegger alt som kommer i dets vei. De menneskene som blir grepet av det, er som tigere eller slanger, som rovgriske venter på sitt bytte, dermed får de noe absolutt og fanatisk over seg, en dimensjon som hever dem opp over vanlige hverdagsmennesker og gjør dem demoniske. Hele Eugénies menneskelighet, ja, hele hennes karakter blir forkrøplet av det som skjer. I slutten av romanen har hun overtatt en del av farens egenskaper. Ja, faktisk lever hun videre med de tilbøyelighetene som faren forsøkte å knuse henne med. Hun utvikler seg mot den samme umenneskeliggjøring som han.” (Karsten Alnæs i *Bokvennen* nr. 4 i 1999 s. 56)

Menneskenes tanker dannes ut fra våre begjær og ønsker om prestisje (Barbérís 1972 s. 89). Jakten på penger og prestisje styrer samfunnet. Alt i Balzacs verden lar seg forklare ut fra penger (Barbérís 1972 s. 106). Balzac framstiller et materialistisk

samfunn (Barbéris 1972 s. 211), der det åndelige er funksjoner av materielle betingelser. I *Far Goriot* (1834) skriver han: “women are in a manner true to themselves even through their grossest deceit, because their actions are prompted by a natural impulse.”

I begynnelsen av *Far Goriot* beskrives Pensjonat Vauquer omstendelig. Romanens forteller gir en nøyaktig skildring av bydelen som Madame Vauquers pensjonat ligger i, av selve huset med pensjonatet, av de to rommene i første etasje – og alt har preg av noe utslitt og fattigslig, og går et tr stesl st inntrykk (Auerbach 1988 s. 437). Vi får både grundig kjennskap til området som pensjonatet ligger i og nøye beskrivelser av møbler og andre detaljer inne i huset (Riegert 1973 s. 57). Adjektivene som brukes om gjenstander i rommene, kunne i mange tilfeller like godt vært brukt om personene som holder til der. Det er en påfallende likhet mellom objekter og mennesker (Riegert 1973 s. 58). Fortelleren kommenterer at folk med hastverk ikke vil tåle en så langsom beskrivelse som det blir gitt her i  pningskapitlet. Fortelleren henvender seg direkte til leseren – et brudd med senere  rtiers realistiske fortellerkonvensjoner.

Balzac prøver   belyse skjulte forbindelser mellom mennesker og deres miljø, slik at beskrivelsene av steder ofte lar leseren skjønne karakteregenskapene til personene som vanker der (Ligny og Rousselot 2016 s. 90). Madame Vauquer og pensjonatet ligner hverandre, og hennes egenskaper forklarer hvorfor pensjonatet har blitt slik det er (Auerbach 1988 s. 438). Hennes underskj rt gøres til et symbol på hele pensjonatet og miljøet der. Madammens påkledning, møblene i pensjonatet og andre gjenstander gis dessuten en sosiologisk og moralsk betydning i romanens verden (Auerbach 1988 s. 439). Kroppslige og moralske egenskaper glir over i hverandre.

Fortelleren i en Balzac-roman kommer ofte med tanker om personene og hendelsene, og har emosjonelle eller ironiske kommentarer som gjelder f.eks. det moralske eller økonomiske (Auerbach 1988 s. 453). Fortellerne i romanene formulerer ofte allmenne, moralistiske sentenser (Auerbach 1988 s. 446).

Ibsen

Dramatikeren Henrik Ibsen begynte som nasjonalromantiker, men hans skuespill fikk gjennom hans forfatterkarriere kjennetegn fra både realisme, naturalisme og symbolisme. Hans mest markante realistiske dramaer er *Samfundets støtter* (1877) og *Et dukkehjem* (1879), men også senere skuespill har tydelige realistiske trekk. Han bruker det såkalte titteskapsteatret, slik at publikum ser inn i et borgerlig hjem “gjennom” en av veggene. Hensikten er realisme og virkelighetsilludering (tilskuerne skal glemme at de sitter i en teatersal). Vi ser rett inn i menneskers privatsfære og oppdager mye som personene ville holde skjult. Personene på scenen er ikke vendt mot publikum og de fører ikke lange (urealistiske) monologer. Deres kl r “reflected the clothes of the audience with a precision which made for a

rather uncanny mirror image effect” (Worth 1983 s. 6). Enhet i tid og rom gir også en realistisk effekt. Vanligvis er det et lite og oversiktlig persongalleri som snakker hverdagspråk. Ibsen skrev i et brev til den danske dikteren Sophus Schandorph: “Min hensigt var at fremkalde hos læseren det indtryk at han under læsningen oplevede et stykke virkelighed.” (Ibsens skuespill ble ofte lest lenge før de ble sett som teater.)

Mange av dramaene konstrueres gjennom en retrospektiv metode, dvs. som en oppklaringsprosess, med gradvis avdekking/avsløring av fortiden. “Hoved-handlingen” er tilbakelagt når teppet går opp og mye av det vi opplever består i dialoger mellom mennesker, ikke action (det er rolig og harmonisk på overflaten). Alle forutsetninger for dramaet er der allerede før handlingen begynner, og vi får se fortidens konsekvenser på nåtidsplanet. Avsløringene av overgrep og misforståelser i fortiden styrer og driver nåtidshandlingen framover. Handlingen er samtidig rettet bakover mot forhistorien og framover i dramaets nåtid. Det rippes opp i gamle sår, fortiden rulles opp, sammenhenger etableres, mønstre rekonstrueres, brikker faller på plass. Personene innhentes av sin fortid, og det kan vise seg at fortidens urett og feilsteg “går igjen”. Menneskene kan ta opp kampen med fortiden, men det er sjelden de lykkes med oppgjøret. De får innsikter i skyld, ansvar og årsaksforhold. I Ibsen stykker lytter noen personer hemmelig og mistenksomt på samtaler gjennom vegger (gjelder blant andre Gunhild Borkman, Rebekka West og Hedda Gabler). Innsikter kan lede til frigjøring, men også til katastrofe. De fleste av Ibsens skuespill er tragedier.

“Plutselig oppvåkning er grundig beskrevet i litteratur og drama. Ibsens Nora i *Et dukkehjem* er sannsynligvis den mest kjente litterære karakteren som går fra mann og barn for å få et liv [...]. Nora har levd som en kokett og flagrende lerkefugl under ektemannen Torvalds infantiliserende kontroll i åtte år, før dét har hun lydig underkastet seg sin far. Hun får et plutselig klarsyn når mannen svikter henne i nødens stund og viser sitt sanne jeg. Det kommer for en dag at Nora en gang undertegnet falskt, riktignok for å skaffe penger for å redde Torvalds helse. I stedet for å støtte henne, skyver han henne fra seg og kaller henne “en hyklerske, en løgnerske, – verre, verre – en forbryterske!” Hans frykt for å miste sin ære og bli skandalisert er større enn lojaliteten overfor konen. Når Torvald forsøker å glatte over og bagatellisere sin feige reaksjon, har skaden skjedd. Nora kan ikke tilgi, hun er ferdig med ham. Det er egentlig et parforholdstraume Ibsen beskriver. Det er den akutte skuffelsen over mannen som åpner Noras øyne og får henne til å se at hun har vært forblindet hele livet. Hennes replikk til ektemannen: “Jeg må se å oppdra meg selv. Det er du ikke mann for å hjelpe meg med. Det må jeg være alene om. Og derfor reiser jeg nu fra deg”, må kunne karakteriseres som et av tidenes mest berømte frigjøringssitater.” (psykolog Sissel Gran i *Morgenbladet* 24.–30. juli 2015 s. 24-25)

Vildanden (1884) tematiserer livsløgn innen både høy- og lavborgerskapet. Ekteskap vises som en arena full av små og store løgner. Familien Ekdal driver

dessuten en liten bedrift, og arbeidssfærens problemer er filtret sammen med privatsfærens problemer. Gina Ekdal har et nært og konkret forhold til det hun tydeligvis ser på som sin livsoppgave: familien. Hun lapper på ulykkelige forutsetninger, og viser stor overbærenhet og hensynsfullhet overfor sin late og løgnaktige ektemann Hjalmar. Den daglige innsatsen gjennom mange år har slettet ut en eventuell dårlig samvittighet overfor ektemannen. Hun ser på Hjalmar som et forvokst barn som trenger en kvinne som henne for å takle tilværelsen. Han er naiv og forfengelig, og idylliserer og sentimentaliserer brysomme situasjoner. Ubehageligheter hykles bort bak fasaden, som så ofte i Ibsens dramaer. Hjalmar har det bra med seg selv når han får lov til å leve i sine illusjoner. I familien er han midtpunktet og blir beundret av datteren Hedvig. Hjalmar bruker en rekke klisjeer (“gubben med sølvhåret” osv.), og i noen oppsetninger blir han en klovn, fullstendig utlevert til latteren. Men Ibsen var opptatt av at Hjalmar ikke måtte spilles parodisk og overdrevet. Derimot fungerer Hedvig som hjemmets tjenende ånd og oppmuntrende solstråle. Hun er innstilt på å se det beste i mennesker og situasjoner, ikke trasse eller kritisere. Både hun og Gina har en slags offerinnstilling overfor Hjalmar lenge før det siste, store offer som Hedvig gir: sitt eget liv.

Familien har en skadeskutt villand inne på et loft. For Hedvig er ikke villanden et symbol, men hun sammenligner eller identifiserer seg med den – ut fra en følelse av fellesskap, sympati eller solidaritet. Å ofre villanden eller seg selv blir for henne det samme. Det er uklart om hun skyter seg av fortvilelse fordi faren ikke lenger er glad i henne eller for å bevise at hun har den kjærligheten og offerviljen som faren etterlyser. Bjørnstjerne Bjørnson innvendte at et barn (som Hedvig) ville ha gjennomskuet farens falskhet og visst at han ikke er til å stole på. Helt fram til slutten av stykket oppfatter Hedvig likevel seg selv som lykkelig, i motsetning til Hjalmars venn, den disharmoniske Gregers Werle. “Du har forkvaklet hele mitt liv” sier Gregers til sin kyniske grosserer-far. Gregers hater faren, men grosserereren innrømmer ingen skyld overfor sønnen, og dermed blir det ingen forsoning. For å slippe unna har Gregers reist bort og levd som en asket (jamfør Jean-Paul Sartres utsagn om at alle menn går gjennom livet med sin far på ryggen). Gregers har blitt en rigid person som lar prinsipper gå foran mennesker av kjøtt og blod. Han jakter på noe absolutt, og den moralsk lurvete faren gjør at sannhetskravet lyser desto sterkere. Han kan oppfattes som en dypt egoistisk person som vil redde andre for å redde seg selv. Etter å ha møtt igjen sin venn Hjalmar ser han det som sin oppgave å bryte ned den forbannelsen faren har lagt over andres liv. Gregers vil være som en hund som redder andre fra å drukne. Han vil trekke “villendene”, som har bitt seg fast på bunnen, opp fra grumset.

En tvetydig kvinneskikkelse i *Vildanden* er fru Sørby, som grosserer Werle vil gifte seg med etter mange år som enkemann. Hun er “en kvinne med en fortid”, altså ikke helt borgerlig respektabel, men hun legger ikke skjul på det overfor Werle og synes sterk og trygg på seg selv. Hun framstår (særlig for Gina) som en åpen, livserfaren og modig kvinne. Hun realiserer et ekteskap som tross alt blir stående

som et slags ideal. Om hennes fortid får vi blant annet vite at hun har kjent doktor Relling, som losjerer i samme hus som familien Ekdal. Relling ser på seg selv som en slags reparatør: Han lager livsløgnere andre kan leve på (særlig for Hjalmar og Molvik). Rellings spydige sluttreplikk kan bety at han tror også Gregers vil hylle seg inn i en livsløgn og vri til sannheten slik at han slipper å ta livet av seg. Doktor Relling har forstått konflikten mellom den barmhjertige livsløgneren og den nådeløse sannheten. Det å være falsk overfor seg selv kalles i stykket for “livsløgn”.

Vildandens tema er kampen mellom idealer og livsløgnere. De fleste personene må nøye seg med flukten inn i illusjonenes/dagdrømmenes verden; flukten bort fra nederlagene, skuffelsene og bitterheten, fra en nådeløs virkelighet. Inntil 1936 var det vanlig å oppfatte “moralen” (budskapet) i stykket som Rellings replikk om å ta livsløgneren fra et gjennomsnittsmenneske, men i 1936 skrev Anders Wyller en artikkel i tidsskriftet *Edda* der han så temaet i stykket som håpløshet. *Vildanden* var i hans øyne ingen tragedie, for menneskene som går under og dør, lærer ikke og vokser ikke i undergangen. Menneskene i Ibsens stykke er derimot minimumsmennesker som lever med en langsam oppsmuldring eller sjelelig nedsliting, med nedjusterte krav og trøstende illusjoner.

Om *Vildanden* skrev Ibsen: “Dette stykket står i visse måder på en plads for sig selv i min dramatiske produksjon; fremgangsmåden er i forskjellige henseender afvigende fra min tidligere. Herom vil jeg imidlertid ikke videre uttale mig. Kritikerne vil forhåpentlig nok finde punkterne; i al fald vil de finde adskilligt at tvistes om, adskilligt at fortolke. Derhos tror jeg at “Vildanden” måske kan lokke nogle af våre yngre dramatikere ind på nye veje, og dette vilde jeg holde for ønskeligt.” Det han sikter til er de symbolistiske trekkene i *Vildanden*. Ibsen maner i stykket fram Hjalmar Ekdals hjem som en slags “havsens bunn”, blant annet gjennom fargen på lampeskjermene, og lar generelt dempet lys symbolisere den manglende viljen til å se sannheten i øynene. Stykket er dominert av villanden som hovedsymbol, men også gjennomvevd av andre symbolske antydninger.

Fruen fra havet (1888) rommer, i likhet med *Et dukkehjem* og flere andre skuespill, en tydelig oppgjørs-tematikk. I likhet med *Et dukkehjem* dreier det seg om ekteskapet som kjøp/salg og om motsetningen mellom ufrihet og frie, selvstendige valg. Hovedpersonen Ellida Wangel oppfatter ekteskapet som et svik mot reservasjonsløs kjærlighet og lidenskap. Omstendighetene har tvunget henne inn i samlivet med hennes mann, doktor Wangel. Publikum skal igjen få innsikter i forkrøplede institusjonelle bånd og manglende kommunikasjon menneskene imellom, helt fram til stykkets programmatisk slutt der Ellida erkjenner seg selv som et fritt individ. I likhet med *Samfundets støtter* slutter dramaet med et frigjørende øyeblikk, en indre revolusjon (for Ellida, og for konsul Bernick i *Samfundets støtter*). I det øyeblikket ekteskapet som sosial tvangsinstitusjon dør, gjenskapes Ellida.

Ellida oppleves av omgivelsene som psykisk ustabil. Hun er i sin underbevissthets vold, med tvangstanker og apati. Og hun har et nesten sykkelig forhold til havet –

havet som både uhyggelig, dragende og ukjent og rensende. Også andre er disharmoniske. Stedatteren Hilde er ulykkelig forelsket i sin stemor, og vil gjerne vinne hennes oppmerksomhet og moderlige kjærighet. Hilde er vrang, vilter og litt infantil. Vi får vite at Ellida selv aldri fikk utviklet et trygt morsforhold, og Hilde er i ferd med å få samme skjebne. Doktor Wangel er i ferd med å bli alkoholiker på grunn av det ulykkelige ekteskapet. Også han må gjennom en utvikling og prosess, nemlig å se Ellida som et fritt individ som kan velge og ta ansvar på egen hånd. I løpet av stykket viser han styrke nok til å fungere som en slags psykoanalytiker for Ellida. De snakker ut om fortiden og om sitt forhold til hverandre. Den største trusselen kommer fra en ukjent mann som Ellida har møtt mange år tidligere, en sjømann som bare kalles Den fremmede. Han er litt nordmann, litt finne/kven, litt amerikaner og reiser over hele verden. Han er en blanding av alle raser og kulturer, og det antydes at han har satt seg ut over alle moralske lover og regler. Det er noe manende, besvergende i måten han snakker til Ellida på, slik at han i stykket først og fremst representerer dødsdrift og destruksjon (jamfør alle skipbruddene han har opplevd). Han har et nesten hypnotisk blikk. Ellida har inngått en pakt med han. Den fremmede og havet flyter sammen for henne, og kanskje er han i det store og hele et fantasiprodukt for henne. Den faktiske personen er en annen enn hennes fantasiskikkelse – hun kjenner han ikke fysisk igjen når han dukker opp. Denne erkjennelsen av ikke-gjenkjennelse er et gjennombrudd for hennes helbredelse. Handlingen i stykket løper parallelt med en terapeutisk prosess og en erkjennelsesprosess. På slutten har Ellida blitt sterk og fri nok til å ville verge Wangel med sitt liv, en positiv etisk handling. Stykket viser at det fortrenge kan en bare gjøre seg fri fra ved å møte det med erkjennende, åpne øyne.

John Gabriel Borkman (1896) handler om en tidligere banksjef som har blitt dømt for bedrageri, og som har tilbrakt 5 år i fengsel og 8 år i indre eksil i sitt eget hjem. Han har vært en stor, betydningsfull mann, men er glemt av nesten alle og føler seg som en fange. Tema i dramaet er sammenhengen mellom livskall og kjærighet. Igjen viser Ibsen en familie med frosne forhold, fastlåst i ulykke og nederlag, dominert av sjalusi og bitterhet. Vinterlandskapet utendørs symboliserer hjertekulden hos Borkman og hans kone Gunhild. Personene innhentes av sin fortid, de stilles ansikt til ansikt med sitt fortidige liv og må ta ansvaret for det de gjorde for mange år siden. De konfronteres med egne svakheter og følgene av disse for andre menneskers liv, som om de blir stilt for fortidens "domstol". Publikum opplever i skuespillet en rystende dag som forandrer alt, i en viss forstand også fortiden. Fortidens handlinger revurderes ut fra andre og nye premisser og kastes i en oppgjørets moralske smeltedigel. Oppgjøret tar livet av Borkman, men fører til mer forsoning og lykke for de andre.

En svakhet ved komposisjonen i *John Gabriel Borkman* er at oppgjøret mellom Ella-Borkman-Gunhild og mellom Gunhild-Erhart kommer på samme dag. Her er det en tilfeldighet, ikke en nødvendig sammenheng. Sønnen Erharts flukt er dessuten under utførelse da Ella Rentheim kommer. Og oppgjøret mellom Borkman og hans venn Foldal kommer også tilfeldigvis samme dag. Konflikter som har vært

der i alle år, får nå sin (tragiske) løsning. Personene tror de ikke tåler synet av hverandre eller at de kan snakke sammen, men når de begynner å snakke, løsner det og de kan delvis sette seg inn i hverandres situasjon og tenkemåte. Ella er villig til å ta det første skritt til en forsoning, og Borkman dør ikke uten å ha sett noen sannheter i øynene. Han innser at han burde giftet seg med Ella, for det var henne han elsket. Ekteskapet med Gunhild var av forretningsmessige grunner. Og mot slutten snakker Borkman ironisk om “bortgjemt tyvegods” og sier det er på tide han begynner å bli friluftsmenneske igjen. Han er altså i stand til å være selvironisk, mens han tidligere var steilt selvhøytidelig. Han er ikke lenger en fullstendig selvbeundrer. Ella og Gunhild forsones over Borkmans lik. Borkman blir drept av både sin egen hjertekulde (en ishånd) og hardhet/maktsyke (en jernhånd). På slutten får vi kontrasten til den salen der Borkman har sperret seg inne: det åpne, frie landskapet, det store rom, utsyn og perspektiv. Men ingen har klart å realisere det gode liv eller klarer det i nåtiden. Forholdet mellom fru Wilton og Erhart skal trolig ikke virke som et ideal, men ha noe hult og uforpliktende ved seg.

Borkman er en dikter og drømmer, ingen tørr forretningsmann med begge beina på jorda. Han kan si til Foldal at denne ikke er noen dikter når Foldal lar virkelighetens realiteter sperre for drømmen. Fantasien grep tak i Borkman i barndommen nede i gruvene (“malmen synger”) og slapp aldri taket. Men han har hyllet seg inn i illusjoner, og vært falsk for å oppnå sine mål. Som ellers hos Ibsen forstiller menneskene seg for hverandre, iklær seg roller de ikke kommer ut av, ikke engang overfor seg selv. Masken blir ansikt. Ibsens gjennomgangstema er bedrag og selvbedrag, alles tilbøyelighet til å lyve for seg selv. Borkman elsket Ella, men ofret sin egen kjærlighet, og kjærlighetssvik straffer seg alltid svært hardt hos Ibsen (kjærlighetssvik er et av hans sentrale temaer). Stykket viser dessuten sammenhenger mellom privatsfæren og offentlighetssfæren. “Jeg har aldri blandet meg inn i disse huslige spørsmål”, sier Borkman, og skiller skarpt mellom de to sfærene, mellom kvinnens og mannens verden. Men disse livsområdene henger tett sammen. Han har lidd nederlag først og fremst fordi han var uærlig som privatperson, og har endt opp som en svindler både økonomisk og menneskelig. Borkmans følelsesmessige utroskap ledet over i økonomisk utroskap. I stedet kunne han hatt en kjærlig kvinne ved sin side, og hjemmet som nødvendig forankring. Når kjærligheten og følelseslivet korrumpes, ødelegges alt. Mennesket trenger samhold, kjærlighet, trygghet og respekt, og familien er kraftgiveren for dette (et typisk tema i det moderne gjennombrudd, f.eks. i Bjørnsons skuespill *En fallitt*).

Borkman har altså trampet på følelsene sine overfor Ella for å gjøre karriere, men dermed har han drept både sin egen sjel og hennes. Han var dømt til undergang fra det øyeblikket han “solgte” den han elsket. I sitt ekteskap er han redd for Gunhilds kalde hardhet. For når han møter sin egen hardhet igjen i andre, viker han tilbake for den. Han sier hun er hard som malm, og hvis han ikke kunne mestre sitt forhold til henne, så kunne han heller ikke mestre sin store malmutvinning. Også andre typer ironi gjennomtrenger stykket, f.eks. Borkmans underdrivelser (han sier han kom i “isolasjon” i stedet for å si at han kom i fengsel) og overdrivelser (alt han har

gjort og gjør har en enorm betydning i hans egne øyne, og han driver årevis med et slags nietzscheansk “overmenneske”-snakk). De filantropiske ideene til Borkman (“tjene menneskene”) er en falsk forskjønning av egoismen. Slik han framstiller det, ville han skape kommunikasjon, fellesskap og velstand, men den egentlige motivasjonen var makt, penger og berømmelse. Og han var feig da han ikke tok opp kampen om sitt ødelagte rykte etter at han slapp ut av fengselet.

Gunhild har blitt hard og fryser alltid – som om det var på grunn av sin egen, indre kulde. Ella derimot er varm og må ta av seg kåpen. Akkurat som Borkman ser Gunhild alt i relasjon til sin egen person og sin familie. De andres økonomiske tap er likegyldig og fru Wilton interesserer henne bare som en beundrer av hennes sønn, som har blitt pålagt å gjenopprette familiens ære og status. Moren projiserer hele framtiden og sine urealistiske drømmer inn i sønnen. Hun (og ektemannen) skal få oppreisning gjennom sønnen. Hun reiser et gudebilde og tilber det (“Roper jeg på ham i min nød, så kommer han!”), men det er bare et bilde. Hun ønsker at også Borkmans ære skal gjenoprettes, og dette forteller publikum at hun antakelig elsket han engang. Hun snakker med ufrivillig beundring (med en undertone av begeistring) om da mannen kjørte med firspann over hele landet og alle var på fornavn med han. Men Erhart kan ikke påta seg en frelser-funksjon. I virkeligheten er Erhart bare en kuet ung mann som ønsker å få noe godt ut av livet og som ikke vil trelle for foreldrenes synder og dra på deres tunge skjebner. Han kaller det et “åk” og forlater moren. Også Ella er egoistisk ved å ville ha Erhart for seg selv, og hun krangler med Gunhild om Erhart mens han hører på, som om han var en ting. Primært vil Ella ha et minnesmerke over sitt liv: Erhart skal bære hennes etternavn.

Erhart gjør det han kan for å frigjøre seg. Han vil bort fra den overbeskyttete stuetilværelsen der han kveles av borgerlige konvensjoner og de urealistiske oppgavene som andre pålegger han. Han er et livshungrende menneske. Men han er uselvstendig og konvensjonell mot sin vilje, som når han lurar på om det “går an” at han uteblir fra advokat Hinkels selskap. Ella forstår Erhart fordi hun hadde de samme ønskene om en lys, glad tilværelse, og derfor kan hun frivillig gi slipp på han. Erhart vil leve for det som alle de eldre personene i stykket manglet i sitt liv: lykken. Lest med mistanke kan det hevdes at Erhart ikke egentlig har noen egen vilje, men står under innflytelse av forskjellige, høyst ulike personer. Er sammenhengen at han ikke har blitt oppdratt av moren til å ha noen egen vilje, men at han lidenskapelig ønsker å ha det? Er han fri nok til å frigjøre seg selv, eller lar han seg styre av fru Wilton? Er fru Wilton den modigste og frieste personen i stykket eller ikke? Manipulasjonen med mennesker ses tydelig eller skimtes i alle sosiale relasjoner. Det ligger under at Foldals datter Frida med tiden skal gifte seg med Erhart eller bli hans elskerinne; Frida blir brukt til andres formål under påskudd at hun skal få være med til utlandet for å lære musikk. At Erhart aksepterer at Frida Foldal blir med, kan tolkes som at han aksepterer at forholdet til fru Wilton ikke har noen framtid og at lykken blir kortvarig.

Ibsens mest kjente skuespill er tragedier, men det har blitt hevdet at borgerskapet på 1800-tallet hadde noen grunnleggende antakelser om mennesket som står i motsetning til det tragiske, “asserting the perfectibility of man and the possibility of social progress, attributing misfortunes to society’s corruption, humanising or dispensing with the agents of divine retribution, ‘relativise’ guilt and destiny and are thereby incapable of generating a truly tragic vision” (Baguley 1990 s. 98).

Madame Bovary

I sin selvbiografi fra 1881 fortalte franskmannen Maxime Du Camp om det han hevder er opprinnelsen til den franske forfatteren Gustave Flaubert roman *Madame Bovary*. I 1849 leste Flaubert høyt for sine venner Du Camp og Louis Bouilhet sitt andre utkast til romanen *Sankt Antoinnes fristelser*. De to vennene var langt fra imponert. De mente Flaubert fortapte seg i lyriske drømmerier og foreslo at han i stedet skrev om noe fra deres egen samtid, fortalt på en realistisk måte, uten å skeie ut i poetiske og filosofiske sidespor slik han var tilbøyelig til. Du Camp og Bouilhet mente at Flaubert kunne skrive om Delamare-saken, som det hadde stått om i avisene. Delamare var en landsbylege som oppdaget at hans kone hadde vært utro, en kone som hadde begått selvmord (https://www.lemonde.fr/archives/article/1949/05/04/du-nouveau-sur-madame-bovary_1917797_1819218.html; lesedato 21.11.19).

Idealet for Flaubert ble et litterært språk uten noe overflødig eller upresist, “en stil ... presis som vitenskapenes språk ... en stil som du presser inn i ideen som en stilet” (Flaubert sitert fra Brombert 1981 s. 29). Han likte likevel ikke termen realisme og heller ikke andre merkelapper, og skrev til forfatteren Guy de Maupassant: “Ikke snakk mer om realisme, om naturalisme eller om det eksperimentelle. Jeg har fått nok av det. For noe tomt visvas”, og til George Sand: “jeg avskyr det som kalles *realismen* uansett om jeg blir gjort til dens yppersteprest” (begge sitatene fra Brombert 1981 s. 6). Han så altså ikke på seg selv som en realistisk forfatter, heller ikke når det gjaldt *Madame Bovary*. I 1856 skrev han i et brev: “Man tror at jeg er begeistret for det reelle, mens jeg faktisk avskyr det; for det er med hat til realismen at jeg har tatt fatt på denne romanen.” (her sitert fra Grunewald m.fl. 2011 s. 252)

Flaubert ville ikke bruke en oppskrift, inngå i en klikk, oppnå en enkel suksess. I sin skriving ville han ikke beskrive virkeligheten, men omforme den på en måte som benekter den (Brombert 1981 s. 7). Flaubert hadde en dragnig mot å flykte fra realitetene, en vilje til å frigjøre seg fra tyngende realiteter med kunsten som middel. Han ville nå idealene, ikke det tunge og reelle (Brombert 1981 s. 8). Om *Madame Bovary* (1857) påpekte han: “Folk tror at jeg er betatt av virkeligheten, mens jeg faktisk avskyr den; for det er av hat til realismen at jeg har skrevet den romanen.” (Flaubert sitert fra Brombert 1981 s. 7)

For Flaubert var kunst en slags erstatning for religion og hans eget skrivearbeid en form for “kunstmystikk” (Auerbach 1988 s. 455).

Flaubert skrev i sine brev om den forferdelige sosiale skinnhelligheten som rådde i samtiden. I et brev til George Sand formulerte han det ironisk: “Hvis leseren ikke henter ut av boka den moralen som skal være i den, så er leseren en idiot, eller boka er fra et presist perspektiv *falsk*. For i det øyeblikk en sak er sann, er den også god. Obskøne bøker er umoralske av den grunn at de mangler sannhet.” (her oversatt og sitert fra Joch og Wolf 2005 s. 31)

Flaubert ønsket å forene realisme med en utsøkt litterær skrivestil (Gengembre 1990 s. 12). Med *Madame Bovary* ville han bruke et “vulgært” materiale til å nå de store kunstneriske høyder, og kombinere sin personlige pessimisme med et åndelig rensesprosjekt (Gengembre 1990 s. 16). “Jeg er født lyrisk” skrev Flaubert om seg selv (sitert fra Brombert 1981 s. 8) og henviste til sin sans for det fantastiske og overdrevne. Et annet sted beskrev han seg som en “gammel romantiker [...] et gammelt fossil fra romantikken” (sitert fra Brombert 1981 s. 9), og mange situasjoner i romanen kan oppfattes som “implicit parodying of Romantic situations” (Baguley 1990 s. 228). Han likte å oppfatte seg selv som den siste av trubadurene, den siste overlevende fra en forsvunnet rase som nesten har er borte for alltid: mennesker med sans for drøm og overdrivelser, nostalgi for det uopnåelige og en enorm evne til entusiasme (Brombert 1981 s. 9). Det var også fenomener han foraktet og hatet, men likevel likte å skildre. Flaubert var blant annet fascinert av dumhet (Brombert 1981 s. 138). Å lure andre innebærer i Flauberts roman å lure seg selv (Gengembre 1990 s. 50). Noen ganger har fortelleren en uforstyrrelig ro ved seg, noe kaldblodig nesten inntil det ufølsomme. *Madame Bovary* blir fortalt på en analytisk snarere enn sentimental måte, og stimulerer dermed refleksjon snarere enn identifikasjon (Liptay og Bauer 2013 s. 102).

Flaubert “renset” romanen for sentimentalitet, særlig gjennom bruk av ironi, og bidro med dette til å splitte romansjangeren i to: underholdningsromanen på den ene siden og romanen som krevende kunstform på den andre siden (Philip Fischer i Bohn 1987 s. 158).

I *Madame Bovary* sender apotekeren Homais minst én artikkel til lokalavisa. Opprinnelig kalte Flaubert denne avisa med navnet på den avisa som han tok som modell, *Journal de Rouen*. Men en av de ansvarlige for avisa fikk vite om Flauberts arbeid, og forlangte en navneendring (Baniol 1973 s. 24). Homais og Emmas mann er innbegrepet av snever borgerlighet. Flaubert oppfattet “den borgerlige tilstand” som en uhelbredelig sykdom (Barthes 1972 s. 47). Han foraktet det “småborgerlige” livet (Cogny 1975 s. 27). I *Madame Bovary* gjør personenes middelmådighet dem “nesten overflødige” (Cogny 1975 s. 248). Den franske poeten og kritikeren Charles Baudelaire skrev om det han kalte Flauberts “systematic harshness” overfor personene i romanen (Haig 1987 s. 79). Det franske

ordet for kveg er “bovin”, Charles’ etternavn har blitt tolket som “Bove a ri”, krøtter som er til å le av (Saouli 2015 s. 44). Personene i Flauberts romaner utsettes for fortellerens sarkasme (Renault 2013 s. 424).

Med *Madame Bovary* ville Flaubert skrive “en bok om ingenting” (sitert fra Couty 2000 s. 914), en tekst der meningen ligger primært i skrivemåten og framstillingen. Romanen “om ingenting” skulle bli et kunstverk gjennom den interne styrken i skrivestilen (Dirkx 2000 s. 18). Samtidig gjenga han observert virkelighet. Han likte f.eks. å skildre syke (patologiske) personer og medisinske detaljer. Han oppholdt seg en periode på sykehuset Sainte-Eugénie for å studere syke barn (Brombert 1981 s. 78). Romanen er en bok “om ingenting, om intetheten, om døden” (Gengembre 1990 s. 96). Ingenting skjer, men dette ingenting er stort og truende (Auerbach 1988 s. 456).

Filosofen Jean-Paul Sartre skrev om Flaubert at han var opptatt av det som befant seg *mellom* hendelsene, i fasene med stagnasjon der handlingen stopper opp (gjengitt fra Marcel 2009 s. 84). Flaubert negerte ifølge Sartre tradisjonell handling og skapte fylde av tomrom.

“Alle midler blir mobilisert for å skape en tomhetens skrift, dvs. et fravær av substans. Idealet for boka om ingenting er først og fremst fjerningen av emnets materialitet til fordel for en stil som totaliserer en visjon. På denne måten innebærer vellykket skriving et nederlag, en verden som unnviker, en generell prosess av tap.” (Gengembre 1990 s. 62) Flaubert synes å følge Luc de Clapiers Vauvenargues’ maksime om at “Det finnes ingen feil som ikke oppløser seg selv hvis den uttrykkes klart” (Auerbach 1988 s. 454), dvs. i et presist, nøye gjennomtenkt språk.

“Boken om ingenting er i ettertid blitt lest som sosialhistorie (undertittelen er *Fra livet i provinsen*), samfunnskritikk, ekteskapsanalyse, kjærlighetsroman, kvinneportrett, sykejournal (et perfekt hysterikasus)” (professor Karin Gundersen i *Morgenbladet* 19.–25. januar 2018 s. 56).

Bokas undertittel er *Landsbygdas skikker* (på fransk *Moeurs de province*), som indikerer at det dreier seg om en studie av skikker, levemåter, sedvaner, noe som signaliserer at romanen er mer “dokumentarisk” enn en vanlig roman (Saouli 2015 s. 43-44). Hovedtittelen er *Madame Bovary*, ikke hennes fulle navn Emma Bovary, og dermed blir hun en representant for flere kvinner, ikke kun ett individ, for gifte kvinner som kanskje lever i mislykkede ekteskap og blir utro (Saouli 2015 s. 44). “Kunsten er ikke til for å vise unntak”, skrev Flaubert til George Sand (her sitert fra Renault 2013 s. 423).

Flaubert ønsket med sine tekster både livsnærhet (realisme) og god stil, “å beskrive godt det middelmådige”, “å smelte sammen lyrikk og det vulgære” – et paradoksalt formulert program som forener dimensjoner som omverdenen så på som uforenlige

(Joch og Wolf 2005 s. 137). Naturbeskrivelsene i *Madame Bovary* representerer ofte visuelt Emmas følelser (Courtés 1991 s. 12).

“Jeg vil skrive en bok om ingenting. De skjønneste verkene er de som har minst stoff; jo mer uttrykket nærmer seg tanken, jo mer ordet kleber seg til den og forsvinner, desto vakrere er det,” skriver Flaubert i 1852, året etter at han begynte å arbeide med *Madame Bovary*, en prosess som varte i fem år. Med dette mente han at innholdet skulle være så smått, så ordinært og lite oppsiktsvekkende som mulig, for at den sanselige gehalten skulle skinne: sanseintrykk, emosjoner, situasjoner og tablåer.” (professor Karin Gundersen i *Morgenbladet* 19.–25. januar 2018 s. 56)

I 1875 skrev Flaubert i et brev til forfatteren George Sand: “Tro meg, jeg skriver ikke om “det bedrøvelige” med glede, men jeg kan ikke forandre min øyne! [...] jeg har bevisst vendt meg bort fra det tilfeldige og dramatiske. Ingen monstre og ingen helter!” (siteret fra Cogny 1975 s. 209) Han ville skildre det sannsynlige og representative i sitt eget samfunn, og utrydde alle sine egne tendenser til romantisering. Gjennom sine litterære verk skapte han en “anti-romantisk estetikk” som han selv hadde et tvetydig forhold til (Cogny 1975 s. 212). I *Madame Bovary* “avromantisierer” han handlingen (Cogny 1975 s. 249). I et brev skrev Flaubert: “Jeg er plaget av metaforiske betydninger som uten tvil dominerer meg altfor mye. Jeg pines av sammenligninger, slik man plages av lus, og jeg bruker all min tid på å knuse dem; det kryr av dem i mine setninger.” (her siteret fra Renault 2013 s. 429). Men det er mange metaforer som ikke er “knust” i *Madame Bovary*.

Den franske kritikeren Sainte-Beuve anklaget Flaubert for å ha skrevet *Madame Bovary* “med en skalpell” (http://www.pur-editions.fr/couvertures/1320928237_doc.pdf; lesedato 12.07.16). Det har blitt hevdet at Flaubert i sitt verk maksimaliserte den verdenen han ønsket å ødelegge, i et slags sado-masochistisk raseri (Madelénat 1984 s. 72). Han var opprørsk i sin kunst, og tenderte i samme retning i sitt livssyn: “Av hele politikken forstår jeg bare én ting: opprøret” (Flaubert siteret fra Benjamin 1974 s. 11). Flaubert hatet sin egen samtid (Auerbach 1988 s. 455).

“Flaubert, in a letter, posited two “axiomatic” “truths”: (1) that poetry is purely subjective, that in literature there are no such things as beautiful subjects, and that therefore Yvetot is the equal of Constantinople; and (2) that consequently one can write about any one thing equally well as about any other. Yvetot is a small town in Normandy” (<http://wutheringexpectations.blogspot.no/2010/09/in-literature-there-are-no-such-things.html>; lesedato 26.09.14). Flaubert skrev “many lamentations to Louise Colet about the “agony” and “torture” that he endured, working with “mediocre” and “commonplace” language, to prove his great point that the town of Yvetot was as fit a subject for Art (a word he usually capitalized) as Constantinople.” (<http://javous308.blogspot.no/2011/05/flaubert-imperfect.html>; lesedato 03.10.14)

Han ble kritisert for å skildre folk på en inhuman måte. Om novellen “En enkel sjel” sa Flaubert: “Denne gangen kan man ikke lenger si at jeg er inhuman. Langt ifra, jeg kommer til å bli oppfattet som en sensibel mann” (sitert fra Brombert 1981 s. 153). Flauberts ideal var en narrativ analyse, der beskrivelse og analyse glir over i hverandre (Gengembre 1990 s. 69). Teksten er skrevet som en slags analyse av et psykologisk tilfelle (Emma) i en nøye avgrenset geografisk, historisk og sosial ramme (Gengembre 1990 s. 22). Flaubert er ikke ute etter å få leseren til å identifisere seg med noen av personene, og hans forteller kommenterer eller vurderer ikke personenes følelser eller handlinger (Auerbach 1988 s. 453). Flauberts realisme er “upartisk, upersonlig og saklig” (Auerbach 1988 s. 450).

Flaubert ønsket ikke at *Madame Bovary* skulle oppleves som en sentimental roman. Tvert imot likte han ikke litteratur som vekket tårer: “The moisture of the opposite sex, Flaubert complained to a correspondent in 1854, was ruining literature: ‘Do you not feel that all is dissolving now through *letting go*, through the liquid element, through tears, through chatter, through milkiness? Contemporary literature is drowned in the rules of women.’ Reporting on the successful performance of a friend’s play a decade later, he commented with characteristic dryness on the ‘beautiful weeping ladies of the boxes’: ‘towards the end there was such a display of handkerchiefs that one might have supposed oneself to be in a laundry.’” (Ruth Bernard Yeazell i <https://www.lrb.co.uk/v13/n20/ruth-bernard-yeazell/tears-before-the-storm>; lesedato 31.10.19)

Emma håper mens hun bor i Tostes på en plutselig forandring, som skal gjøre slutt på hennes landsens liv uten eleganse, eventyr eller kjærlighet, med en kjedelig og middelmådig ektemann. Hun håper på en forvandling til noe fantastisk, eventyrlig vakkert og elegant. Når ingenting skjer, blir hun stadig mer fortvilet. Fortelleren framhever denne følelsen ved å skildre det grå, knugende og trøstesløse ved hennes liv, og ved det at hun ikke lenger steller i huset og holder det rent og pent (Auerbach 1988 s. 450). Hun forsømmer også sin egen kropp og helse, og blir sykkelig. Det er på grunn av hennes dårlige helse at ektemannen Charles beslutter å flytte fra Tostes, fordi han tror klimaet der er uheldig for henne.

Emma opplever seg som ensom i en tvers igjennom banal verden (Liptay og Bauer 2013 s. 105). Herr og fru Bovary har så lite til felles at det ikke engang rekker til en kranjel eller åpen konflikt; begge er isolerte, ensomme, innkapslet i sin konvensjonelle borgerlighet, uten emosjonell kontakt med den andre (Auerbach 1988 s. 456). De verken forstår hverandre eller er i stand til å hjelpe hverandre.

Flaubert viser at “livet er innrettet på en så tåpelig måte at det blir umulig å finne lykken” (Baniol 1973 s. 40). Det er alltid noen tilfeldigheter som stiller seg i veien for å realisere det gode liv, og mennesket står maktesløst overfor de fleste av de mange ydmykende situasjonene som livet byr på (Baniol 1973 s. 41). Emma føder en datter, og det lille barnets krav forankrer moren i virkeligheten på en måte som hun ikke klarer å akseptere (Baniol 1973 s. 43). Barnet representerer det reelle livet

i sin fundamentale enkelhet, en enkelhet som får Emma til å kjede seg og føle avsky. Barnet oppleves som en hindring for den friheten hun søker (Baniol 1973 s. 51). Kjedsomheten får et stadig sterkere kvelertak på henne, og blir en “deadly boredom” (Luke Bouvier i <http://flaubert.revues.org/1339>; lesedato 04.05.16).

Det sosiale livet i småbyene slik Flaubert skildrer det, er latterlig, pinlig, fullt av misforståelser, forfengelig, løgn og stupid hat (Auerbach 1988 s. 456). Emma er fullstendig omgitt av menneskelige dumheter (s. 457). Disse utveisløse sosiale mekanismene har noe truende ved seg, som et sprengstoff (s. 458).

Emma har forsøkt å manipulere mennene ved å bruke sin skjønnhet, men hun er økonomisk avhengig av Charles, slik at ekteskapet framstår som en form for prostitusjon (Saouli 2015 s. 49). Hun er en kvinne som “selger” sin skjønnhet og seksualitet for økonomisk trygghet, inntil hun vil leve friere og gir kroppen sin til andre menn.

“Flaubert anvender 24 sider for å introdusere sin protagonist, där vi bland annat får veta att Emma är en känslös romantiker som tycker mycket om att läsa och som mitt i all entusiasm också har ett realistiskt sinne och en självständig läggning (!). Hon blir därtill lätt uttråkad och vill helst av allt bli känslomässigt berörd. Emmas far tar henne så småningom ur klostret men väl hemma blir hon snart uttråkad igen. Så träffar hon Charles och förlägger all sin romantiska längtan på honom och det liv hon hoppas de ska få tillsammans. Men då äktenskapet inte blir vad hon hade hoppats på, flyr Emma in i böckernas värld.” (Bergström 2014 s. 42)

Emma synes hun er fratatt frihet og vil gjøre opprør på sin egen måte (Saouli 2015 s. 18). Hun søker “tilflukt” i romanene, og tilbringer hele netter med å lese, og om dagen forsømmer hun huset, ektemannen og datteren (Saouli 2015 s. 24). Hun vil ikke lenger føye seg etter eller behage sin ektemann, og det store pengeforbruket til luksus er en protest, men samtidig også en manifestasjon av hennes feminitet (Saouli 2015 s. 22). Hennes utilfredshet øker, skuffelsene hoper seg opp, og hun oppfatter seg selv mer og mer som et offer for en grusom skjebne (Saouli 2015 s. 48).

Fortelleren i *Madame Bovary* veksler mellom å være et utenforstående vitne, en intim kjenner av Emma og Charles, en ironiker og det sosiale kollektivet (Gengembre 1990 s. 80). Emmas tanker kan gjengis ironisk: “Hun ville både dø og bo i Paris.” Gérard Gengembre skriver om *Madame Bovary*: “Hele romanen er ironisk, både som helhet og i alle sine deler, strukturelt, tematisk, funksjonelt.” (Gengembre 1990 s. 108) I sine notater skrev Flaubert at han følger prinsippet om at to personer aldri elsker hverandre samtidig (Girard 1961 s. 128). I 1852 skrev Flaubert i et brev at “ironi tross alt synes meg å dominere livet” (her sitert fra <http://narratologie.revues.org/6774>; lesedato 19.01.15).

Flaubert skrev at han gjennom sitt verk ville skape “en komikk som ikke får oss til å le” (her sitert fra Grojnowski 1991).

En fransk forsker hevder at “omtrent hver eneste setning i *Madame Bovary* inneholder en lur blinking fra fortelleren” (Renault 2013 s. 432), altså en eller annen form for ironi. Men Flauberts ironi rommer ofte empati med de personene han beskriver. Det er som om ironi og empati “jager hverandre” (Renault 2013 s. 432). Det er dermed et konfliktforhold eller en spenning mellom empati og ironi, sympati og distanse. Noen ganger lar fortelleren det komme fram en naiv medfølelse med f.eks. Emmas elskere, andre ganger latterliggjøres de nesten som om de var personer i en farse. Flaubert spiller på oppfatningene innen en eksaltert, romantisk bevissthet som både verdsetter det sublime og det groteske. Forfatteren hadde som litterært program å undertrykke det romantiske, men det har ikke forsvunnet, snarere glidd sammen med andre innflytelser (Renault 2013 s. 432).

Flaubert skrev til sin venn Ernest Chevalier: “jeg ser rundt meg og overalt hvor jeg kaster blikket, ser jeg bare dumheter av alle slag, kjedsomhet, angst, ruin, tristhet, død.” (sitert fra Cogny 1975 s. 98) “Har man et klart bilde for øye, så skriver man alltid godt. Og hvor er sannheten tydeligere synlig enn i den nøkterne framstilling av den menneskelige elendighet.” (Flaubert sitert fra Safranski 1999 s. 215)

Flaubert hevdet at hans fru Bovary gråter i tusen franske landsbyer (gjengitt fra Cogny 1975 s. 77), altså at lignende kvinneskjebner finnes svært mange steder. Deres liv oppleves som tomt, selv om de lider. Emmas tragedie er “[the] tragedy of the very absence of Tragedy” (Victor Brombert sitert fra Haig 1987 s. 79), altså at lidelsen ikke har en større mening utenfor hennes eget liv.

På en urealistisk måte beskriver Flaubert hvordan Emmas øyefarge skifter, fordi hennes øyne får farge etter hvordan omgivelsene påvirker henne (Gengembre 1990 s. 65). Mye blir sett gjennom Emmas øyne: Hennes begjær avgjør hvordan former, bevegelser og farger skildres i romanen (Brombert 1981 s. 62), fortelleren i romanen får fram “Emma’s imaginative transfigurations of her “destined” existence” (Haig 1987 s. 83). Flaubert både latterliggjør personer gjennom å gjengi deres klisjeer og banale språk, og prøver å gjøre dette språket om til poesi (Brombert 1981 s. 59). “Flaubert likte dette forholdet mellom klisjeen og det lyriske.” (Brombert 1981 s. 106) De mest hjelpeløse klisjeene personene bruker, bidrar i *Madame Bovary* til å framheve en slags “uskyld” hos dem (Brombert 1981 s. 59). Emma blir ikke latterliggjort, men framstilt som et offer, en person med større potensial i seg (f.eks. til å oppleve verden poetisk) enn det som noen gang kommer til uttrykk i hennes liv. Hun kjemper med tilværelsens og språkets utilstrekkelighet (Brombert 1981 s. 71). Det gjorde også Flaubert: “Jeg får av og til den overbevisning at det er umulig å skrive” (i brev til Louise Colet, sitert fra Gengembre 1990 s. 123). “Emma Bovary, det er meg” uttalte han.

Samfunnet i Yonville er et “langsomt” fellesskap, nesten uforanderlig (Gengembre 1990 s. 101). Alle de sosiale rammene fungerer som stengsler for Emma, de sperrer henne inne og dømmes henne (Gengembre 1990 s. 34). Flaubert forandrer småbyen til et helvete (i Emmas opplevelse av den), men bruker ikke romanteksten til sosial kritikk (Safranski 1999 s. 215). “Both *Madame Bovary* in its entirety and more specifically Emma’s life seem to be essentially a landscape of boredom which is punctuated by vast and significant events. Yonville l’Abbaye is frequently described as a locus of ennui. [...] This boredom is continued by specific objects or separate microcosms in the town. [...] Emma’s familiarity with Yonville expands her boredom [...] Even the spaniel appears to be bored. [...] Significantly it is within this landscape of boredom that certain magnitudinous events occur which shatter the status quo. The Agricultural Show in particular punctuates this landscape of boredom. [...] Emma’s own life reflects this same pattern as it too is composed of discrete events. Again much of her life seems to revolve around boredom.” (Ruth Morris i <http://flaubert.revues.org/1327>; lesedato 08.06.16)

Både Emma og de andre sentrale personene i romanen er fanger av sine egne måter å oppfatte virkeligheten på, uten evne til å leve på en selvstendig, autentisk måte (Gengembre 1990 s. 43). Emmas relasjon til andre mennesker er preget av hennes “teatralisering” av sin stemme, sine gester og sin holdning (Gengembre 1990 s. 87). Blindhet og manglende kommunikasjon er sentrale temaer (Gengembre 1990 s. 93). Flauberts personer er tiltrukket av det som tiltrekker personene rundt dem. De begjærer kun det de andre begjærer. Denne konkurransen om å oppnå det som andre ønsker å oppnå – dvs. prioritering av konkurranse framfor begjær – gir Flauberts personer tallrike lidelser av det slaget som forfengelighet fører med seg (Girard 1961 s. 159).

“Det som skiller Emma fra den verden av fantasiløs og lavpannet smålighet som hun lever i, er hennes uoppslitelige energi. Det er denne energien, som Flaubert også har innvirket sitt språk med, som tilfører henne en særegen individualitet og en glans av heroisk storhet. Hun nekter å la seg stenge inne og bli hindret i sin livsutfoldelse. Når hun er uforskammet nok til å overskride kvinnens bestemmelse, som er å underkaste seg mannen og finne tilfredshet i hjemlige sysler, utfordrer hun skjebnen. Det er et trivielt faktum og blir hennes død. *Madame Bovary* er ikke bare en skildring av livet i provinsen, den er også en feministisk roman, forstemmende i sin banalitet, skremmende i sin tragiske konsekvens.” (professor Karin Gundersen i *Morgenbladet* 19.–25. januar 2018 s. 56)

I september 1852 skrev Flaubert til Louise Colet: “Den mest enkle setning har en uendelig støttevekt for resten” (sitert fra Gengembre 1990 s. 109). Flaubert skrev i et annet privat brev 9. desember samme år: “Forfatteren skal i sitt verk være som Gud i universet, usynlig og allmektig, merkbar overalt, men ikke synlig noe sted.” Verket skal ikke være eller bli et personlig monument for forfatteren (Brombert 1981 s. 6). “En romanforfatter har etter min mening *ikke rett til* å si sin mening om

tingene i denne verden. Han skal mens han skaper sitt verk, imitere Guds verk, det vil si gjøre det og tie stille.” (Flaubert i et brev i 1866; sitert fra Cogny 1975 s. 202)

I Balzacs roman *Modeste Mignon* (1844) sier en av personene: “Den sanne poet skal forbli skjult som Gud, i midten av sin verden, bare synlig gjennom sine skapninger ...” (sitert fra Picon 1956 s. 120). Flaubert på sin side ville beskrive verden som en slags “opphøyet spøk ... det vil si slik den gode Gud ser dem” (Flaubert sitert fra Brombert 1981 s. 30). Det er ifølge Flaubert et absurd språk mellom enkeltmenneskets lidelser og ethvert subjektivt forsøk på å rettferdiggjøre lidelsene. Forfatterens upersonlige skrivestil representerer ikke grusomhet, og utelukker ikke medfølelse, menneskelig varme og sympati – “Jeg vil verken ha kjærlighet, hat, medynk eller sinne [fra fortelleren i romanene]. Men når det gjelder sympati, er det annerledes: Det får man aldri nok av.” (sitert fra Brombert 1981 s. 30)

Flaubert opererer med en “psevdo-objektivitet” i skildringen (Brombert 1981 s. 114), der noen kommentarer tydelig kommer fra fortelleren, andre tilsynelatende er romanfigurenes egne. Fortelleren er tilsynelatende fraværende, men narrativt til stede i sentrum av alt (Brombert 1981 s. 115). Flaubert fører leseren like kontrollert gjennom teksten som Emma er ute av kontroll i sitt liv, hevder en forsker (Gengembre 1990 s. 109).

I et privat brev skrev Flaubert at en romanforfatter etter hans oppfatning ikke har rett til å uttrykke noen privat mening, men fraværet av en selvhevdende forteller i en roman gjør likevel fortelleren til en slags gud – en gud som er til stede overalt samtidig som han er usynlig (Renault 2013 s. 423).

“I *Madame Bovarys* narrativa stil ingår ett skiftande berättarperspektiv, där Emma sällan för sin egen talan. Enligt Karin Littau innebär denna oklarhet kring vem den narrativa rösten tillhör, vilken oscillerar mellan sympati och ironi, att läsarens position växlar mellan att ibland vara för, och ibland emot Emma. Sara Danius menar att Emma existerar på två plan samtidigt, där hon växlar mellan att utgöra ett subjekt som agerar och ett objekt som betraktas. Att *Madame Bovary* inte är Emmas berättelse, utan berättelsen om henne, förefaller viktigt att betona vid en subjektanalys. Romanen börjar och slutar exempelvis inte med Emma. Berättelsen inleds med en bakgrundsteckning av Charles Bovary och avslutas med apotekaren Homais. Till skillnad från Charles har Emma heller inte mycket till biografi. Hon är främst relaterad till sin far, vilken också är anledningen till att de överhuvudtaget träffas. Charles, som är läkare, behandlar Emmas far för ett brutet ben. När Emma så småningom introduceras i berättelsen gestaltas hon som ett antal synförmimmelser, vilka registreras av Charles.” (Bergström 2014 s. 54-55)

“Då Flauberts stil handlar om att åskådliggöra, eller rent av att försinnliga världen, resulterar detta bland annat i att döda ting tenderar att animeras i berättelsen. Hattband fladdrar, korsettliv väser, regndroppar glitrar och solstrålar skimrar på

huden. Detta fenomen blir särskilt intressant att studera när Charles betraktar Emma. Till exempel när han avslutat ett sjukbesök hos Emmas far och paret står tysta tillsammans en stund “i blåsten, som rufsade om i de små lockarna kring hennes nackgrop och slet i förklädesbanden, så att de fladdrade som vimplor från hennes höfter”. Emma gestaltas här som ett stilleben där berättaren framställer henne som föremål för en handling. Det är vinden som agerar, inte Emma. Sett till satsbyggnaden är det också vinden som agerar subjekt både på Emmas lockar och förklädesband. Enligt Sara Danius är sådana stunder kodade hos Flaubert: “När döda ting börjar röra på sig har vi trätt in i ett sexualiserat synfält”. När Emma betraktas av Charles upphör hon att vara ett subjekt. Hon estetiseras och blir till ett “föremål för sinnlig varseblivning, till något som kan ses och höras – för Charles, för berättaren, för läsaren”. Vad som skildras är inte Emma, utan Emma som blir betraktad och hon gestaltas genomgående på detta sätt i romanen: “Den visuella upplevelsen av hennes uppenbarelse styrs så gott som alltid av åtrå, och åtrån är i sin tur kopplad till bildseende. Oavsett om Emma blir betraktad av Charles, Léon, eller Rodolphe, är framställningssättet detsamma. Hon gestaltas som bild”. *Madame Bovary* handlar därigenom mer om de män som varseblir Emma. Eller rättare sagt, de män som åtrår henne och gör henne till föremål för sina blickar. Emma är och förblir en bild och är därmed främst en imaginär företeelse. Enligt Sara Danius handlar därför denna roman ytterst om ett antal manliga subjekt som är underkastade det imaginära.” (Bergström 2014 s. 55-56)

“Hittills har Emma gestaltats som ett begärsobjekt igenom romanen, men nu har hon förlorat sin begärlighet. Enligt Danius är det just ur detta gap mellan Emmas lidande och berättarens distans som Flaubert hämtar näring i berättandet: “De fasaväckande detaljerna återges med klinisk precision, ja, med all den auktoritet som är förknippad med den medicinska diskursen. Begärets blick har ersatts av medicinens”. När Emma är död och Charles ser på henne en sista gång beskrivs vad han ser på ett avpersonifierat sätt och utan känslor, som om vem som helst hade betraktat henne. Genom Charles ögon får läsaren ännu en gång “se” Emma – som bild, gestaltad på samma sätt som när hon levde. Den enda skillnaden är att nu animeras inte längre några ting som gjuter liv i bilden av henne. Det enda döden därmed innebär för gestaltningen av Emma är att begäret har dragits tillbaka. Emma är och förblir vad hon alltid varit, ett objekt – ett stilleben.” (Bergström 2014 s. 58)

I en scene har Emma et erotisk møte i en hestedrosje. Drosjens kjøring beskrives sett utenfra, men vi skjønner hva som skjer inne i den. Flaubert “later confided that the coach staged a paradigm of interlocking private and public textual maneuvering. The most private of acts was to be performed in a public space from which it nevertheless concealed itself, evoking something as openly private, the open space of a sealed casket.” (Ronell 1992 s. 97) Amfiteatret i Rouen fungerer som en mise an abyme, et teatralisk sted for kjærlighet i Emmas drømmeverden (Gengembre 1990 s. 122). Det har blitt hevdet at skildringen av byen Rouen i romanen ligner et maleri, som om forfatteren imiterer en imitasjon, nemlig et eksisterende bilde (Gengembre 1990 s. 120).

En av hennes elskere heter Rodolphe. Navnet kommer fra det germanske “Hrodwolf”, som er sammensatt av ord for “glans” og “ulv” (Saouli 2015 s. 35). For elskeren Rodolphe er Emma bare en kropp, og for elskeren Léon er hun en konkretisering av hans drømmer (Gengembre 1990 s. 92). For Emma blir forholdene til de to mennene raskt like platt som hennes ekteskap. Men ektemannen Charles dør av sorg når han får vite om hennes utroskap, og hans skjebne får dermed til slutt i romanen en tragisk storhet over seg (Gengembre 1990 s. 95).

“The Blind Man, the most grotesque and frightening character in *Madame Bovary*, has been viewed as “an embodiment of corruption and meaningless death” and as the “macabre emblem of all physical love.” [sitatene er fra Victor Brombert] He would indeed seem to incarnate the whole hideous comedy of life and death that Emma comes to realize. He suggest the misery and frailty of the human lot. [...] And Emma, as if to placate this Cerberus-like herald of death, a monster, as Flaubert called him, grandly throws him her last five-franc coin. This change would seem to be the accompaniment, within the semiotic coloring under discussion, of the author’s love-religion-dreams-death analogy.” (Haig 1987 s. 91). Den blinde mannen har også blitt kalt “a *memento mori* [...] “symbole de damnation” [...] “l’incarnation de Némésis.” [...] another *figura* of suffering” (Haig 1987 s. 91).

Madame Bovary er en ekstremt stilistisk elegant roman, med ironi i tallrike varianter. En grunnleggende ironi i hele Flauberts forfatterskap er at han tenderte til å tro at menneskespråket er ute av stand til å uttrykke det autentiske (Frølich 1991 s. 123). Personene i *Madame Bovary* bruker svært ulikt språk, så ulikt at det har vært antydning at de sentrale av dem kunne hatt sin egen ortografiske markør: store bokstaver for Homais, utropstegn og spørsmålstegn for Charles, tre prikker etter utsagn av Emma (Hamon 1996 s. 85). Homais har den samme tendensen til å posere og speile seg som Emma har (Gengembre 1990 s. 104). Flaubert plasserte inn i teksten stereotype dialoger, klisjeaktig billedbruk osv. fra vanlig sosial omgang mellom mennesker (Gengembre 1990 s. 15). Apotekeren Homais’ ønske om å være “filosof” blir latterliggjort (Renault 2013 s. 424).

Bondedatteren Emma måler virkeligheten mot sine overdrevne romantiske forestillinger, og projiserer sine dramatiske følelser over på personer som med nødvendighet må komme til å skuffe henne. Deretter “hevner” seg. Hun kompenserer for nederlagene ved å lyve og bedra (Liptay og Bauer 2013 s. 102). Hun lider av det som har blitt kalt “bovarisme”: romantiske dagdrømmerier kombinert med et sterk ønske om at virkeligheten skal leve opp til disse drømmene. Emmas fantasier og håp skyldes for mye lesing av romantisk litteratur. Stadig blir hun skuffet over hvor triviell virkeligheten er. Hun er deprimert, mens de fleste rundt henne er relativt fornøyde med tilværelsen (Liptay og Bauer 2013 s. 107).

“Emma Bovary är antagligen en av litteraturhistoriens mest kända (och analyserade) läsare. Enligt den traditionella tolkningen “förläser” hon sig på dåliga

böcker, företrädesvis romaner, får svært att skilja mellan verklighet och fantasi, blir ulycklig och begår självmord. Men jag vill understryka att Emmas tragiska livsöde inte beror på att hon lever i en drömvärld. Hon är ulycklig just därför att hon lever i verkligheten – som tråkar ut henne. Anledningen till Emmas självmord är främst pengar. För att använda en anakronism så ser jag i henne en tidig “shopaholic” som i sin tristess förgyller livet med att köpa fina saker på kredit. Därtill skaffar hon sig två älskare, vilket bland annat leder till kostsamma hotellvistelser. När skuldbördan till slut vuxit Emma över huvudet, älskarna övergivit henne och fordringsägarna kräver sin betalning, inser hon att detta kommer att ruinera familjen. Det är i förtvivlan över vad hon gjort och över den skandal som kommer att följa som Emma väljer att ta sitt liv.” (Bergström 2014 s. 42)

Hele romanpersonenes eksistens er preget av tilfeldigheter, lunkenhet, slapp tilfredshet hos Charles og slapp utilfredshet hos Emma, samt illusjoner og forvirring. Emma Bovary dør etter frivillig å ha tatt arsenikk. Flaubert undersøkte nøye medisinske beskrivelser av hvilke virkninger denne giften har på menneskekroppen, og beskriver i romanen uhyggelig detaljert Emmas lidelser (Baniol 1973 s. 89). Etter begge foreldrenes død begynner datteren Berthe å arbeide i en bomullsfabrikk, en type fabrikk som i datidens Frankrike ga arbeiderne forferdelige arbeidsforhold (Baniol 1973 s. 90). Livet fortsetter etter at foreldrene et utslettet – likegyldig, middelmådig, trist og tomt (Baniol 1973 s. 125). Den største tragedien er mangelen på tragedie – at livet aldri for Emma er på høyde med den smerten livet gir henne (Brombert 1981 s. 73). Men det er alltid nye tolkningsmuligheter. “Dumheten er å ville konkludere” (Flaubert sitert fra Gengembre 1990 s. 123).

Homais får til slutt Æreslegionens kors. “Dumskapen seirer. Den sleipe Homais, som hadde innnyndet seg hos ekteparet Bovary for å komme i posisjon til å ta dem, driver nemlig med legebehandling uten lisens, altså kvakksalveri. Nå får han fortsette med dette uten konkurranse [...] Det dreier seg om Æreslegionen, Frankrikes høyeste orden, som tildeles militære eller sivile borgere for eminente meritter i nasjonens tjeneste. Æreslegionen til en kjeltring som Homais er den endelige bekræftelse på dumskapens seier over ånden.” (professor Karin Gundersen i *Morgenbladet* 19.–25. januar 2018 s. 57)

Charles’ instruksjoner for hvordan hans kone skal gravlegges – i sin brudekjole og med brudekrans – er en slags pompøs oppfyllelse av Emmas romantiske drømmer (Saouli 2015 s. 44).

Realismen i *Madame Bovary* ble oppfattet som vulgær og sjokkerende (Saouli 2015 s. 17). Da *Madame Bovary* i 1856 gikk som føljetong (dvs. før bokpubliseringen), ble hestedrosjescenen og et par andre scener sensurert bort av redaksjonen i *Revue de Paris* (Gengembre 1990 s. 25).

I en anmeldelse av *Madame Bovary* i 1862 skrev en fransk kritiker at Flaubert “enervated the minds of its inhabitants with a literature as filthy, as frivolous, and as false as ever sapped the morals of a nation, or made the fortune of a publisher. Such works as ‘Madame Bovary’, [...] poisoned by the nastiness of a prurient mind and set out with all the artifice of a showy pen, are not so much outrages on decency as signs of the times amid which they crawled out of the dunghill – their author’s brains.” (sitert fra <https://journals.openedition.org/flaubert/1538>; lesedato 12.02.20)

Flaubert ble saksøkt etter utgivelsen av *Madame Bovary*. Under rettssaken ble det hevdet at forfatteren hadde trukket vekk sløret foran virkeligheten, slik at naturen i sin nakenhet og råskap kommer til syne i teksten (gjengitt fra Joch og Wolf 2005 s. 31). Flauberts advokat Antoine Sénard klarte å unngå at romanen ble forbudt, men kun gjennom å nedvurdere det kunstneriske ved den. Han sa at Flaubert med boka ville hylle dyden gjennom å vise det skrekkelige ved manglende dyd, som om Flaubert ville belære sin lesere, gi dem moralsk styrke. De fleste litteraturforskere mener at Flaubert gjennom sin kunst kun ville vise virkeligheten slik den er, uten noen moralsk pekefinger.

Forfatterens forsvarer Sénard forstod at det var viktig å knytte Flaubert til den realistiske retningen innen litteraturen, slik at skildringen av Emma Bovarys liv framstod som en studie av reelt liv i den hensikt å være nyttig for samfunnet (<http://www.vox-poetica.org/t/articles/baroni.html>; lesedato 28.12.20). Han hevdet at det var nettopp det nyttige som var det sentrale for Flaubert, via framstillingen av vanlige mennesker i vanlige liv. Dette realistiske gjør at Flaubert ikke kan bebreides for sine skildringer. Hvis forfatteren bare viser fram tilværelsen slik den er, kan han ikke kalles umoralsk. Det er romanpersonene som er umoralske, ikke forfatteren, som nærmest bare er et vitne eller en transkriptør. Flaubert kunne dermed framstå som en moralsk høyverdig person som gjengir det som er realiteter i samfunnet (Raphaël Baroni i <http://www.vox-poetica.org/t/articles/baroni.html>; lesedato 28.12.20). Flaubert nektet å påta seg ansvaret for det hans romanpersoner sier og gjør, men han var svært skeptisk til realismen som litterær kategori.

“[D]et alvorligste anklagepunktet mot Flaubert rettet seg mot at forfatteren ikke listet opp noe alternativ for heltinnen Emma Bovarys utsvevende liv – den moralske pekefinger hadde uteblitt.” (*Morgenbladet* 12. april 1996)

Rettssaken mot *Madame Bovary* fungerte som god reklame: I løpet av to måneder ble det solgt 15.000 eksemplarer (Gengembre 1990 s. 113).

Det svært konservative britiske tidsskriftet *Quarterly Review* avviste i 1862 Flaubert og *Madame Bovary* i en anmeldelse der det bl.a. stod: “his era enervated the minds of its inhabitants with a literature as filthy, as frivolous, and as false as ever sapped the morals of a nation, or made the fortune of a publisher. Such works as ‘Madame Bovary’, [...] poisoned by the nastiness of a prurient mind and set out

with all the artifice of a showy pen, are not so much outrages on decency as signs of the times amid which they crawled out of the dunghill – their author’s brains.” (siteret fra <https://flaubert.revues.org/1538>; lesedato 04.05.16)

“Enligt Sara Danius är *Madame Bovary* förvisso en tragedi men menar att det också handlar om en “konsumentens tragedi”. Detta uttryck har hon lånat från den marxistiske litteraturvetaren Franco Moretti. Även på detta sätt är Flaubert en pionjär i litteraturhistorien, menar Danius: “För det som gör Emma till en sant modern konsument är att hon inte behöver de föremål hon köper, en omständighet som skiljer henne från hennes föregångare”.” (Bergström 2014 s. 43) Sara Danius ga i 2013 ut studien *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*.

Se også <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/bovarisme.pdf>

Anna Karenina

Leo Tolstojs roman *Anna Karenina* (1873-78) handler om en kvinne som lever i et kjærlighetsløst ekteskap og forelsker seg i en ung offiser. Anna er gift med Karenin og har sønnen Serjosja. Romanen tematiserer konflikter i ekteskapet, utroskap, hykleri, opprør mot konvensjonene, barn som lider, sykdom, smertefulle barnefødsler, narkotikamisbruk og selvmord. Romanen handler også om religiøs lengsel (primært hos bipersonen Levin). Men den handler primært om tre ulike familier. Familien, inklusive ekteskapet, er romanens monolittiske prinsipp, dens overordnede norm. Tolstoj uttalte at “i *Anna Karenina* elsker jeg familien”. Romanens første setninger er: “Alle lykkelige familier ligner hverandre, hver ulykkelig familie er ulykkelig på sin egen måte.”

“I likhet med Dostojevskij er Tolstoj en utpreget didaktisk dikter. Hans personer skal alltid tjene til belysning av en eller annen sannhet. Men likevel merker vi aldri at dikteren trekker i trådene. Man får inntrykk av at det er livet selv som fører beviset.” (Kjetsaa 1977 s. 86-87) Romanens forteller tillegger barna en naturlig rettferdighetsfølelse og en pålitelig moralsk intuisjon. Serjosjas sorg og lidelse over å miste moren fungerer som et “kompass” som viser hvor langt unna riktig kurs Anna og Vronskij er. Tolstoj er her antakelig påvirket av Rousseaus menneskesyn: Alle mennesker er fra begynnelsen av gode, men en falsk “sivilisasjon” – for Tolstoj gjelder det Russlands overklasse – ødelegger og forderver de positive kreftene (Robert Hodel i Hillmann og Hühn 2012 s. 119).

Dolly Oblinskij, som er gift med Anna Kareninas bror, “learns, and so do we, that the ‘promise of happiness’ which love and beauty hold must be fulfilled in domesticity or suffer an inevitable defeat.” (Thorlby 1987 s. 50)

Tolstoj setter i romanen lediggang og ødsling opp mot arbeid og måtehold, og dessuten folkelig tro opp mot både ateisme, sekterisme og spiritisme. Stiva

Oblinskij, Dollys ektemann og Annas bror, representerer ødsling av ressurser og nytelsessyke, og han setter lidenskap og fornøyelser over kjærlighet og familie. Hans daglige omgangskrets er dekadente rikmenn. Han framstilles dessuten negativt ved at han oppfatter og godtar religion som et middel til å holde folket nede. Konstantin Levin derimot, finner etter mye pinefull grubling fram til en fromhet som ligner de enkle bøndernes (Hillmann og Hühn 2012 s. 118). Hans ekteskap og familieliv veves inn i russiske og religiøse tradisjoner som, slik fortelleren framstiller det, gir dem en trygg forankring.

Stiva Oblinskij er vestlig orientert, som blant annet markeres med at han i tillegg til russisk snakker fransk og engelsk. Barna hans lærer disse språkene. Levin derimot har tenkt kun å snakke russisk med sine barn, han har en russisk husholderske og foretrekker russisk mat. Han er verken "slavofil" (han er f.eks. ikke begeistret for Serbias motstand mot det osmanske riket) eller en liberal, vestligvendt russer (Robert Hodel i Hillmann og Hühn 2012 s. 117).

"With the beginning of Anna's and Vronsky's life together, and the marriage of Kitty and Levin, Tolstoy increasingly exploits moral contrast as one of the central effects of the novel; [...] these utterly different experiences of love and marriage appear to carry an inexorable moral law within themselves, whose operation in one case indirectly explains what happens in the other." (Thorlby 1987 s. 65) Leseren føres fra den ene familien til den andre, enten det er i Moskva, St. Petersburg eller på landsbygda. Disse skiftene fungerer som en slags montasjeteknikk der forskjellene mellom familiene blir ekstra tydelige (Robert Hodel i Hillmann og Hühn 2012 s. 120).

"I motsetning til mange andre, ikke minst i vår tid, gjør ikke Tolstoj noe forsøk på å frata individet dets skyld og legge den over på loven og samfunnet. Hvis han hadde vist oss Anna som lykkelig skilt fra Karenin, ville boken kanskje blitt et innlegg om skilsmisselfølgningen, men neppe noe stort kunstverk. Poenget ved denne romanen er nettopp at Annas problem *ikke* kan løses ved hjelp av menneskelige lover og institusjoner." (Kjetsaa 1977 s. 92)

Den unge, vakre adelsmannen Vronskij møter Anna for første gang på en jernbanestasjon. "[I]n the middle of the night, at a brief train stop between Moscow and Petersburg, when a snowstorm obliterated all the world and destiny sided with passion to bring them together. [...] This meeting has been a moment of escape from that urbane reality and from its restraints, which Anna feebly tries to reassert. Their love will remain indelibly marked by these circumstances of its origin; its very lack of social relationship, so exultantly asserted in this unreal time and place, will one day be their undoing." (Thorlby 1987 s. 51-52)

Det står en kulde ut fra byråkraten Karenin som Anna og hennes sønn umiddelbart fornemmer når han er til stede. Begge fryser sjelelig når han er nær. Begge er følelshungrende, og finner sin livsmening i hverandre så lenge Karenin og Anna

er gift. Anna har vanskelig for å holde en samtale i gang med ektemannen, og hun oppfatter hans ord som tomme likegyldigheter og som forhåndsprogrammert. Når Anna er syk, gråter han av redsel for å miste henne, men han blir snart den autoritære og egoistiske igjen. Det er uaktuelt for han å la Anna få ta med seg sønnen til sitt nye forhold, og han nekter henne skilsmisse. Hans største engstelse da han (etter et dramatisk hesteveddeløp der Vronskij er nær ved å bli drept) får vite at Anna har en elsker, er den sosiale skandalen. Han vil ikke at Anna skal forlate han, men føye seg etter hans regler for hvordan skandale skal unngås. Da ville Anna blitt som de mange andre utro, men gifte kvinnene innen den russiske sosieteten. Anna er for forelsket og for prinsippfast til å akseptere dette.

“We come to see how the circumstances of her passion render it profoundly, almost demoniacally intense; the lovers’ very ardour arises from their social situation, from their focus on themselves, their dependence on their feelings, their inability to compromise. [...] In the context of Tolstoy’s moral realism, there is ultimately no place for the passion that consumes Anna. It resembles the passions of war, as they are represented in *War and Peace*: they too are emotionally irresistible, and the occasion of much exaltation and misery; and they too destroy themselves in the end, their heroism eclipsed by the familiar and enduring necessities of life.” (Thorlby 1987 s. 19 og 22)

Slik Tolstoj framstiller det, må Anna Karenina velge mellom på den ene siden et etisk godt liv innenfor sin familie og på den andre siden en uetisk kjærlighet utenfor familien. Ved å velge sitt kjærlighetsforhold til den elegante offiseren Vronskij, velger hun samtidig at hennes barn taper og lide. Annas sønn Serjosja “is the compass which shows them the error of their ways” (Thorlby 1987 s. 60). Hennes ektemann Karenin får ikke mye sympati av fortelleren. Det at Anna motsetter seg ektemannens undertrykkelse er et gode, men dette leder likevel til det onde. Hun må kjempe stadig hardere for å bevare sin personlige integritet i et moralsk korrumpert samfunn, og hun mislykkes. Hun utsettes i og med utroskapen for samfunnets fordømmelse, men etter hvert også sin egen, indre fordømmelse. For Anna framtrer samfunnet (Moskva- og St. Petersburg-sosieteten) som falskhet og sjofelhet satt i system, men hun unnslipper ikke sin egen skyld, særlig på grunn av bruddet med sønnen.

“Anna behaves as she does because her position is essentially that of a woman, and this leaves her with no simple rational choice such as Vronsky wants to propose to her. Their conversation is a vivid example of a kind of exchange at which Tolstoy’s genius excels: one in which we sense the pressure of unspoken considerations, of evasions and pretences, of things said unexpectedly and without clear purpose and reflection. Conversations are often like this in life, because we do not know where they will go, nor what is in the mind of others, perhaps not fully what is in our own; words trigger changes in meaning and mood in unforeseen ways.” (Thorlby 1987 s. 60)

Vronskij er en drømmeprins for henne, selv om han er grunnleggende egoistisk og ganske overflatisk. Anna blir forført av sine drømmer og lengsler, ikke egentlig av Vronskij, og vi lesere får vite at han er ikke så perfekt i virkeligheten som han i begynnelsen er i hennes lidenskap. Hennes forhold til Vronskij blir en besettelse. Tolstoj beskriver alltid følelsene mellom Anna og Vronskij som lidenskap, ikke som kjærlighet (Lettenbauer 1984 s. 80-81). Før hun dør innser hun at hun ikke har elsket sin sønn i den lykkeligste tiden med Vronskij (særlig mens de var i Italia). Hun og Vronskij får en datter, men merkelig nok er hun relativt likegyldig overfor dette barnet. Datteren får aldri den plassen i hennes omtanke og kjærlighet som Serjosja hadde og delvis har helt fram til hun begår selvmord.

Vronskij oppfatter seg primært som et uavhengig individ, som ikke trenger å bekymre seg for noen familie. Hans mor og bror tenker derimot på han som et familiemedlem, og de rammes av skandalen rundt han. Vronskijs voldsomme lidenskap gir moren og broren dårlig rykte. Leseren kan også oppfatte moren som en kvinne som gjennom utroskap har ødelagt for sine egne sønner, og slik gitt en dårlig "arv" fra den ene generasjonen til den neste (Robert Hodel i Hillmann og Hühn 2012 s. 121).

Vronskij velger bort den unge, vakre kvinnen Kitty når han treffer Anna. Kitty gifter seg senere med godseieren Levin. Historien om Kitty og Levin belyser Annas historie. For Levin er ekteskapet den rammen han trenger for at de virkelig store spørsmålene skal gå på liv og død løs. Før han giftet seg var hans grublerier bare forvirrende. Etter at han har blitt lykkelig gift vet han hva livet innebærer og kan derfor se livsproblemene i øynene i all deres radikalitet. Derfor er han aldri så nær selvmordet som etter at han har blitt ektemann og far. Han føler seg bedre etter at han begynner å arbeide fysisk ute på markene og blir utmattet av det. Det er blant de fillete og skitne bøndene han oppdager hva det å "leve for sin sjel" innebærer.

Tolstoj "fordømte vold og forfektet menneskets omskapning på grunnlag av en enkel, udogmatisk kristendom" (Kjetsaa 1977 s. 75).

"Tolstoy has enriched the texture of the novel by giving to Levin a brother, Nikolay, and a half-brother, Sergey Ivanich Koznyshev. They make little difference to the plot – plot is relatively unimportant as an organizational principle of *Anna Karenina* – but they contribute considerably to the novel's realism and theme. It might be said crudely that their functions are, respectively, to die and to intellectualize; they provide opportunities for Levin to come to terms with these two fundamental experiences; they are part of his continuing education in the conflicting realities of life, which he is forever trying to reconcile in his mind. [...] Death is a great reminder of all that in life defies reason" (Thorlby 1987 s. 72-73).

Annas skyld stikker ifølge Tolstoj dypere enn å svikte sitt barn. Det er noe gåtefullt metafysisk, kanskje demonisk ved hennes undergang. "There is even a kind of Greek fatality to the character and outlook of Anna" skriver en forsker (Robert

Louis Jackson). Antakelig har livssynet i verket blitt preget av at Tolstoj leste den tyske filosofen Arthur Schopenhauers tekster under arbeidet med det. Schopenhauer beskriver kjønnsdriften som sterkere enn den individuelle livsviljen (Lettenbauer 1984 s. 80). Levins åndelige utvikling i løpet av romanen har noen likhetstrekk med Schopenhauers kritikk av rasjonalismen (Lettenbauer 1984 s. 81). Det bibelsitatet som er romanens epigraf/motto (“Meg hører hevnen til, jeg skal gjengjelde”; jamfør 5. Mosebok kapittel 32 vers 35 og Paulus brev til romerne kapittel 12 vers 19), kan være tatt fra paragraf 62 i den tyske filosofens bok *Verden som vilje og forestilling* (1818-44) (Lettenbauer 1984 s. 82).

“Tolstoj pours out much of his own experience through the character of Levin – whose name echoes his own first name: Lev – including his philosophical and religious doubts, his moral crises, and his suicidal despair.” (Thorlby 1987 s. 6)

Handler Anna mot sin vilje? Er det skjebne eller tilfeldigheter som fører til hennes undergang? Det trer i kraft selvforsterkende mekanismer som minner om naturalismen (deterministiske prosesser som leder til “en gammel historie nok en gang”: en kvinne velger galt og dør). Etter hvert forsvinner virkeligheten rundt Anna; hun lever mer og mer i en selvdestruktiv fantasiverden. Hun blir sosialt isolert, også fra Vronskij som lar hennes sitte igjen alene hjemme. Hun misbruker opium for å dempe sin indre lidelse, og overfor elskereren bruker hun tårer og trusler for å holde på han. Dette støter Vronskij enda mer fra henne. Hun er sykkelig sjalu, og selvmordet er delvis en hevn mot Vronskij.

Både Karenin og Vronskij heter Alexei til fornavn, og de representerer kanskje grunnleggende sett det samme: menn som vil eie en kvinne. “Anna is materially altogether dependent on Vronsky, as she had formerly been on Karenin, a dependence which Tolstoy stresses on a number of occasions when she is in need of money, and instinctively tries to refuse it.” (Thorlby 1987 s. 85)

“Anna is moved by proud self-respect not to wish to appeal to Karenin’s generosity, by some emotional intransigence that cannot settle for the second best, and ultimately by a motive which she may not quite consciously think or feel, but which is embedded in the tone and force of Tolstoy’s text. She begins to be touched by the momentum and menace of her own doom, to which she even alludes. Her friends beg her to avoid it by regularizing the situation she is already in, but she will not. She shows a kind of moral integrity and honesty by her recognition that nothing can ever put that situation right. She is in effect making a heroic stand; by refusing to compromise, by preferring to die rather than accept a flawed happiness, she assumes a tragic stance. To regularize her situation would be to agree to her loss of Seriozha, to endorse this loss, and to belittle it and herself. Beyond that, to seek divorce would be to betray her love for Vronsky by admitting that there is something wrong with it as it is, and this she has likewise always refused to do.” (Thorlby 1987 s. 80-81)

Etter at Anna har fått en datter med Vronskij, i en fødsel der Anna nesten dør, Karenin “only asks to be allowed to love Anna and her newborn child. So who or what is against him, against them both – what is the brutal force? It is partly, no doubt, the efforts of insensitive people to insist on a socially acceptable solution. But it is partly also Anna’s return to health, and to her old physical vitality and temperament and emotional need. ‘The sight of him has a physical effect on me, it puts me beside myself. I can’t, I can’t live with him’ (IV, 21). Anna’s tragedy is rooted somewhere deep within herself, in her own nature, and she knows it: ‘I’m lost, lost! Worse than lost! ... It’s not ended yet ... but the end will be terrible.’ At this stage, her husband, her family, her friends, society at large are all ready to be accommodating; it is she who cannot accommodate herself to the reality of her situation. Her very integrity forbids it, her wholeness as a person. [...] the tension had been not at all unpleasant, but rather overwhelmed her with joy. Now she knows it will destroy her: ‘I’m like an over-strained violin string that must snap’ (IV, 21). For her there is no half-way state between complete integrity and complete destruction.” (Thorlby 1987 s. 84)

“Painful and slow is the descent of Anna’s love into disaster. There are no sudden changes such as marked its upward surge; her life is slowly and irrevocably pulled apart. In her last hours, she is unable to imagine any life for herself at all; she finds herself standing over against life, seeing it in the pitiless glare of her utter isolation from it, with no further desire to participate, without sympathy or hope – not even for her own life, not even for herself. When she looks into a mirror, she momentarily does not recognize herself: a familiar literary device, which Tolstoy can use to particularly good effect, since it reminds us of that change and division in her identity [...]; in her treatment of her husband, in her behaviour towards Vronsky, even in her understanding of herself, deep self-division has been a recurrent feature of her passion – under the stress of her domestic and social situation, needless to say – from the start. In the first crisis of her love ‘she felt as though everything in her soul were beginning to be double, just as objects sometimes appear double to over-tired eyes’ (III, 15).” (Thorlby 1987 s. 78-79)

Da Anna møter Vronskij for første gang på en jernbanestasjon, blir en jernbanearbeider drept av toget i en ulykke. Hans død blir et forvarsel om Annas død under et tog (dessuten kan Vronskijs hest Frou-Frou oppfattes som et forvarsel når den dør på slutten av hesteveddøpet). Kanskje er ønsket om uforbeholden kjærlighet urealiserbart mellom mann og kvinne. Meningen med livet må heller ligge i kombinasjonen av familien og en religiøs forankring.

“The concluding chapters of their life together make sombre reading. Tolstoy’s imagination is always alive to the emotional components of a situation, and these are now a witches’ brew of jealousy, suspicion, resentment, desperation, pride, and much besides, which he calls simply an evil spirit. [...] Her suicide is not the expression purely of despair but, like all her earlier threats, is aimed at Vronsky; it is the last throw of her passion, it is meant to affect him for ever so that he will

never forget her. Tolstoy repeatedly mentions one detail of Vronsky's appearance – is it a physical trait or a spiritual one? – which always irritated Anna: his self-possession. For her it means that he does not love her, or not enough. Her last desperate will is to destroy that, together with herself; and she surely does.” (Thorlby 1987 s. 86-87)

En scene i romanen “beskriver Serjosjas usikkerhet overfor morens elsker og Annas og Vronskijs fornemmelse af noget forkert i Serjosjas nærvær: “Dette barn med sit naive syn på livet var kompasset, som viste dem, hvor langt det feilspor, de var inde på, førte dem fra den vej, de begge kendte, men som de ikke ville kende.” Romanen igennem gemmer Anna sig bag en stadig sterkere selvretfærdighet fordi hun ikke kan bære sin følelse af skyld. Skylden projicerer hun over på Vronskij og gjør dermed sig selv til – indbildt – offer for Vronskij. Det kommer dertil at den lidenskabelige kærlighet der indledte forholdet, bliver til daglige skænderier hvor Anna ikke lenger hører det han faktisk siger, men det hun tror han siger. I overbevisning om at Vronskij ikke mer elsker hende, begår Anna som hævnselvmord ved at kaste sig under et tog.” (Lise L. Larsen i <http://www.litteratur.siden.dk/artikler/lev-tolstoj-anna-karenina>; lesedato 28.03.12) Gjennom selvmordet vil hun både straffe elskeren og befri seg selv (Lettenbauer 1984 s. 78). Hun blir “et lidenskapens offer” (Kjetsaa 1977 s. 88).

“Tolstoj er såvisst ikke av den oppfatning at den sanselige kjærlighet kan varme og lyse hele livet igjennom. For ham er elskoven snarere en demonisk makt som skjebnetungt besetter menneskene, uansett om det er til lykke eller fordervelse. Kjærligheten skildres i *Anna Karenina* ikke som noen følelse, men som en sykdom som ikke utvikler seg litt etter litt, men som plutselig er der. Med plutselig voldsomhet kommer den over mennesket og lammer dets vilje. Lik rovfuglen griper den sitt offer og fører det dit den vil, uansett hvor meget mennesket stritter imot. Og deretter begynner en “skjebnesvanger tvekamp” mellom de elskende som ubønhørlig bringer dem begge i undergangen.” (Kjetsaa 1977 s. 88-89)

“*Pasjonen* derimot, den kjenner ingen regler og lover, den kan ikke forklares ved hjelp av fornuften. Det vi er vitne til, er nettopp at Annas pasjon overtrer den “forstand” som byder henne observere lov og anstendighet og plikt til å være trofast hustru og mor. Hun må fortsette forbindelsen, til tross for at hun innser at den vil styrte henne i undergangen. Mens Madame Bovary ledes ut i ekteskapsbruddet på grunn av sine romantiske drømmerier, står Anna som et forsvarsløst bytte for en altfortærende lidenskap.” (Kjetsaa 1977 s. 92-93)

“Romeo og Julie går under. Disse tragiske skikkelsene gikk til sin død ikke fordi de ble dømt av sine forfattere til å bevise en tese, men fordi de ble innhentet av meget store og dunklere krefter. Så fort Anna har feilet, er hun dømt til undergang, for uten å vite det har hun overskredet lovene i et rike som ikke er gjenstand for menneskelig kontroll.” (Kjetsaa 1977 s. 93)

“[R]omanens realisme foldes ud i sin dybe symbolik når man bliver opmærksom på at *Anna Karenina* er fortællende teologi der udtrykker Tolstojs metafysiske forståelse af kærligheden. Den psykologi og menneskeopfattelse som de overbevisende, realistiske skildringer af personerne og deres bevidsthedsliv klarlægger, er bestemt af Tolstójs sammenhængende forståelse af hele universet. [...] I *Anna Karenina* er realismen rammen for en fortælling om at det guddommelige i form af samvittigheden er til stede og griber ind i menneskers liv. Samvittighed og kærlighed er de to sideløbende temaer i romanen der gensidigt belyser hinanden. Samvittigheden er en enhed af fornuft og kærlighed, den kærlighed der betinger at mennesket føler det hører til i verden, dvs en kærlighed i harmoni med livskraften. Det er den kærlighed romanen hylder.” (Lise L. Larsen i <http://www.litteratursiden.dk/artikler/lev-tolstoj-anna-karenina>; lesedato 28.03.12)

Annas bror, Stefan Oblinskij, i romanen “comes close to voicing in this first chapter the moral conclusion of the novel to come[:] “I am to blame and yet I am not to blame. That is the whole tragedy.” ” (Thorlby 1987 s. 28)

“The genre of the novel of adultery was, of course, widespread in European literature of the nineteenth century, and its representatives naturally share many features: notably, it is the fate of adulteresses either to go mad or, more often, to die, by disease (Nana gets smallpox), or in childbirth, or they are murdered. Adulterous males die on the battlefield, in a train crash, in exile. A child often serves as a source of grace. As Tony Tanner puts it in *Adultery and the Novel*, the problem of a woman’s role in marriage becomes a paradigm for the problems created by interrelating patterns, of which marriage is the mediator that attempts to harmonize the natural, the familial, the social, the religious and the transcendental realms. Certainly this describes concerns of both Flaubert’s and Tolstoy’s novels [*Madame Bovary* og *Anna Karenina*] and could account for some of the similarities of plot line: a woman in her twenties with a young child is married to a man she finds dull (and who becomes ludicrous and pitiful in her eyes once betrayed); she takes a passionate lover and the relationship deteriorates into sensuality, in part due to its illicit nature. The women begin to imagine the decline of their lovers’ ardor; with Emma [*Bovary*] it is her second lover who brings out her fears of losing him – like Anna, Emma becomes more and more demanding, increasing her lover’s alienation. Both Leon’s and Vronsky’s mothers oppose their sons’ liaisons because they are jeopardizing their careers. The adulteress tries to be ever more physically alluring but becomes jealous and desperate as she feels she is losing her lover. With nothing meaningful left, she commits suicide in a moment of frenzy. The novel passes judgment on her – she has broken both divine and human law, but she has our sympathy inasmuch as we are made to consider society’s complicity in the adulteress’s unresolvable dilemma.” (Priscilla Meyer i <http://wescholar.wesleyan.edu/>; lesedato 11.04.12)

“Tolstoy wants to consider the dilemmas faced by the adulteress at the deepest level possible, and to do that he creates an appealing, intelligent heroine, one who

rejects the accepted practice of deceiving her husband. As is well known, in his early drafts of *Anna Karenina* Tolstoy described his adulteress as unattractive, both physically and morally. As the novel evolved, he seems to have identified with her need for passionate love [...] Tolstoy began his novel with the adultery story, but was discontented with it and set it aside, even after having sent it off to the printer. Gradually he provided what he called the novel's "scaffolding," the story of Levin. [...] Anna's great tragedy is that she is condemned by the very honesty that constitutes Levin's virtue: both characters adhere to Tolstoy's Rousseauian ideals by refusing to abide by public opinion and meaningless social convention. But while Levin flouts the frivolous conventions of society, he comes to accept the wisdom of those related to God; Anna flouts both kinds and is repaid accordingly." (Priscilla Meyer i <http://wescholar.wesleyan.edu/>; lesedato 11.04.12)

Anna plages av drømmer om en skitten bonde som mumler noe på fransk om jern som må hamres. Hun forstår ikke hva drømmen kan bety. "Mens *Krig og Fred* er en optimistisk roman, en poetisk forherligelse av folket og familien, er *Anna Karenina* innhyllet i en tung og uhellsvanger atmosfære. Det er en mørk bok, fylt av onde varsler og skjebnesvangre drømmer. [...] Meget overbevisende er denne bonden blitt tolket som en hevngud: det jern han bearbeider over Annas hode, er nettopp den jernhårde naturlov, gjennom hvilken han behersker Anna i hennes kjærlighet til Vronskij, like til hun søker selvutslettelsen. Alle disse symboler gir oss en anelse om at handlingen utspilles på et høyere, overrealistisk plan. Akkurat som i oldtidens tragedier indikerer de at Anna er kommet ut for krefter som er større enn de jordiske og at synden som er begått, fører langt bakenfor de rent menneskelige forhold. Samtidig viser symbolene at Anna ikke bare kjemper mot sosiale konvensjoner, at hun ikke alene er deres offer. Hun er blitt fanget inn av et onde med kosmiske dimensjoner, hvis veier er innhyllet i mørke like til det siste." (Kjetsaa 1977 s. 89)

"Her kan det være på sin plass å minne om bokens epigraf: "Meg hører hevnen til, jeg vil gjengjelde." Vi møter epigrafen allerede i forarbeidene til boken, og den er her å forstå som et polemisk svar til Dumas: det er ikke nødvendig å drepe en utro hustru, – hun vil likevel gå under, ikke ved menneskets hånd, men ved Guds hånd. Imidlertid skulle dikteren senere forandre både subjettet og personene. Resultatet er at Anna snarere er blitt et ulykkelig, lidende offer enn en forbryterske. Og likevel har Tolstoj beholdt epigrafen, som unektelig skaper store tolkningsproblemer. Bibelordets anvendelse er ofte blitt oppfattet omtrent slik: å dømme Anna tilkommer ikke menneskene og samfunnet, men alene Gud; Annas selvmord er en guddommelig straff for den lidelse hun har tilføyd sin mann gjennom ekteskapsbruddet. [...] Viktig er det også å merke seg at Tolstoj har valgt et motto som går tilbake til Det gamle testamente, nemlig til 5. Mosebok. Årsaken synes å være at dikteren har villet understreke den lovmessige nødvendighet i alt som skjer. Akkurat som Det nye testamentes Gud for Tolstoj stod som et synonym for kjærligheten og det gode, slik er Det gamle testamentes Gud for ham innbegrepet av skapelse og verdensordning. Denne Gud har skapt verden etter lover som er

umiddelbart forståelige for vår moralske bevissthet. Å bryte disse lover vil ubønnhørlig føre til døden. Men selv om den legemlige kjærlighet ikke skaper lykke, kan den i det minste være uten skyld. Skylden begynner der hvor den elskedes krav om kjærlighetslykke blir større enn hans ærefrykt for kjærlighetens objektive lover. Og til disse lover hører ekteskapets hellighet, et sakrament som ikke er skapt av kjærlighetens Gud, men av lovens og skapelsens Gud.” (Kjetsaa 1977 s. 90-91)

“Selv om dikterens ord på ingen måte gir uttrykk for hele romanens mening, viser de klart betydningen av epigrafen. Tross alt er Anna likevel skyldig, – vel å merke ikke overfor samfunnet eller samfunnets oppfatning, men overfor livet. Grunnen til dette er at hun i motsetning til Levin bare lar seg lede av sine ønsker uten å tenke på livets mening, slik Levin gjør. I likhet med sin elsker er hun en slave av en lidenskap som etterhvert får en stadig tydeligere egoistisk karakter, og som har til følge at hennes kjærlighet omdannes til lidelse og hat.” (Kjetsaa 1977 s. 90-91)

“Og hvis mennesket ikke finner frem til et svar på hvori livets mening består, går det åndelig og fysisk til grunne. [...] Levin må oppleve mange skuffelser før han gjennom denne enfoldige bondes munn lærer den høyeste morallov, at man skal leve for sin sjel og for Gud. Livets mening har dermed åpenbart seg for ham: å leve for Gud, det betyr å tenke på det gode og elske sin neste.” (Kjetsaa 1977 s. 94-95)

“Today marks what would have been Leo Tolstoy’s 185th birthday! [...] Here are seven life lessons from one of Tolstoy’s classics, “Anna Karenina”:

1. All that glitters is not gold.

When confronted with a choice between two suitors, Levin and Vronsky, 18-year-old Kitty believed that she preferred the latter, who is more objectively handsome and charming. Although he overtly flirted with Kitty, Vronsky quickly falls for Anna, but in the end, he leaves them both heartbroken. Levin, on the other hand, appears eccentric to the general public, but proves to be a reliable partner.

2. Divorce should be a socially acceptable option.

Divorce rate statistics are often discussed as if they’re a death knell for romantic happiness, and indeed, many young people have adopted the “why even bother?” mentality. Of course, divorce can have negative short-term consequences on children, but recent studies have shown that most adjust well in the long run. We believe Tolstoy (or at least a few of his characters) would have been thankful for the option. Imagine if Anna and Karenin could have divorced without the act being considered a life-ruining scandal! Well, we’d have a much less interesting literary classic on our hands.

3. Rushing into marriage is probably unwise.

Marriage is being put off more and more these days, with the average marrying age rising to 27 for women, and 29 for men (up from 23 for women, 26 for men in 1990), arguably a smart move, both emotionally and financially. Tolstoy may not have predicted this trend, but he did allude to the difficulties of operating within a rigid system of courtship. Levin, age 32 in the novel, marries the latest, and the most happily.

4. “What is, is.”

Joshua Rothman writes in *The New Yorker* of his obsession with “Anna Karenina.” Originally, he interpreted it as a love story, but later he accepted discovered the novel's grimmer realities, germanely summarized by the epigraph quote: “Vengeance is mine; I will repay.” Writes Rothman, “From Tolstoy’s point of view, [it's] a statement of fact about the universe. It doesn’t budge. What is, is.”

Sure, the arbitrary laws that seal Anna’s fate are unfair, but they still exist. Fretting over “fair” and “unfair” is often tempting, but can be less productive than deciding a positive way to cope with unfair situations.

5. Romance and true love *do* exist!

“Anna Karenina” is, obviously, a tragedy. A woman risks everything she has, including her own life, in pursuit of true love, and the pursuit is ultimately fatal. But there is a good deal of happiness amid the traumatic happenings of this book.

Levin is fixated with Kitty from the moment he lays eyes on her (although he admittedly had crushes on her sisters, too), and continues to pursue her even after he’s rejected. The couple struggles through the beginning of their marriage, but in the end, create a pleasant life together.

6. Routine isn’t dull...

Levin (who, in case you can’t tell by now, is the character we admire most) is often heckled for his lifestyle by his bourgeoisie peers. A landowner, he takes pride in waking up early to mow and do physical work. He doesn't enjoy frequenting the opera, or partaking in gossip.

7. ...and neither is living simply.

Levin often works alongside the peasants he employs, and Tolstoy was known to have done the same. The author also opened schools for the children of his serfs, and loudly sung the praises of their lifestyles.” (http://www.huffingtonpost.com/2013/09/09/anna-karenina-tolstoy-_n_3881470.html; lesedato 10.09.13)

“While he was writing the Epilogue (Part VIII), news came of the uprising of the Serbs and Montenegrins against the Turks, and in April 1877 Russia declared war on Turkey. By then Tolstoy had expressed through Levin pacifist views of the kind for which he was in later years to become internationally famous. *The Russian Herald* demanded revision of the now unpatriotic passages; Tolstoy refused to compromise, and decided to publish the Epilogue as a separate booklet, which appeared in January 1878. As he had foreseen, he was denounced for his lack of patriotic feeling – by Dostoyevsky, amongst others.” (Thorlby 1987 s. 9-10)

Lenin skrev om Tolstoj at han var klarsynt i sin kritikk av kapitalistisk utbytting, den russiske regjeringens voldsbruk, hvordan noen beriket seg mens andre ble fattigere og hvordan arbeiderklassen led nød, men at Tolstoj dessverre ikke oppfordret til voldelig motstand mot slik maktmisbruk og urettferdighet. Lenin roste Tolstojs nøkterne realisme og desmaskeringer, men kritiserte skarpt forfatterens religiøst baserte moral (gjengitt fra Brackert og Lämmert 1977 s. 220). “Tolstoj er latterlig som profet som har oppfunnet nye resepter for å redde menneskeheten, og både de utenlandske og de russiske “tolstojanerne” er ynkelige når de tar nettopp de svakeste sidene ved hans lære og vil gjøre dem til dogmer.” (Lenin sitert fra Brackert og Lämmert 1977 s. 221)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>